電影

電影

鄭君里

電影

目次

(一)中國電影發達史的四個時代

電影的企業基礎產生於近代的機械文明。電影的商品性質是文化價值。電影的藝術形象是通過了各個民族的特殊的文化生活的傳統；其思維價值又爲一定的社會的發展形態所權衡。因此，電影從開始便具有與一般商品不同的性質。

電影的商品形態也和一般商品不同，它通過電影院與觀衆發生關係，因而電影便在市場上帶來一種新的商業的機構。

但，從經濟意義上說，歐美電影（包括電影院的設立）流入中國，是和資本主義國家對半殖民地之一般的商品與資本的輸出，並沒有兩樣。

電影的技術完成於一八九五年，電影企業的基礎從一九〇一年「黑瑪利」（*Black Maria*）攝影場的落成而確立。歐美影片輸入中國始於光緒二十九年（卽一九〇三年），美商手創的中國製片事業始於宣統元年（卽一九〇九年）。

這個時代（從一九〇〇——一九一〇左右）在世界電影企業史上被稱爲個人小資本經營時代。當時歐美商人與中國影業的關係是建立在此種經濟形態上面。

影片底輸入給當時文化程度較低的中國民衆帶來一種進步的世界性的觀感，在國內開拓了一種新企業的基地。當時歐美一些零躉式的小影商（後來進爲影院業者）和製片業者同是帶着貧乏的資本和機械到中國來經營，但他們以後的發展是兩樣。

這時候歐美電影企業是和它的商業機構——電影院——分離的，（後來由於金融的投資才隸屬於製片家下，）影院商人事實上是影業的主人。起初一些來華的小影商收買了好些廉價而破碎的出品，走出本國營業的自由競爭的圈子，轉而向半殖民地的馴良的觀衆吸收其豐厚的資財，他們漸漸在中國內地設下廣大的連環電影院（*Chain of Cinemas*）。從光緒二十九年到現在，歐美電影便賴此成爲中國電影市場中主要的勢力。

中國的製片事業雖亦由美商所始創，但正確意義的製片工作並未在其手中完成（詳後）或在以後，僅完成了一部分便被打擊下去。到民國二年（一九一三年），土著電影始從外商的失敗中萌芽起來，然而馬上又爲外商的電影院網的封鎖所窒息。從此土著電影若斷若續地掙扎了七八年，到民國十年（一九二一年）以後始呈大盛之象。

土著電影的生長的契機存在於電影的思維性的形象（藝術性）與民族文化間之不可分的關係，同時它是在帝國主義國家與半殖民地的文化事業底投資的矛盾間發展。

中國電影之史的發展並不是中國經濟史和文化史之單純的複印，這只要看：土著影業爲什麼不像其他企業一樣繁盛於歐戰期內而大盛於帝國主義勢力重入東亞的本世紀三十年代初；中國的武怪神怪電影爲什麼竟會在民國十六年（一九二七年）前後的進步的文藝思潮中出現，便可明白。

自然我們不是就此說中國電影的發展是孤立遊離的，相反的，一切有關係

的社會因子的影響是和中國影業的根本矛盾結合在一起。除了上述的歐美商人投資國片與影院的問題外，我們還得考慮中國電影之企業的性質；與文化運動的關係；電影之藝術性與商品性的矛盾；以及半殖民地的電影技術條件的落後等許多問題。凡此一切都成爲中國影業之推動並約制其發展的內部矛盾，此種矛盾的總和便是中國電影發展的規律性。

此種規律性決定了中國電影發展的每一個階段的性質。在每一個階段中我們可以抓到中國電影底企業與文化之某一特殊的、主要的傾向。自然，這些傾向是爲其先行階段的矛盾總和所約制。

爲行文便利起見，中國電影發達史到目前可分作四期：

第一期，宣統元年——民國十年（一九〇九——一九二一年），爲歐美投資國片事業的影響下之土著電影萌芽期。這時期的出品是新聞片，風景片，『打鬧喜劇』『文明戲』或舊劇的搬演。

第二期，民國十年——民國十五年（一九二一——一九二六年）爲土著

電影繁盛期，這時期的出品是時事片，社會教育片，戀愛片，戰爭片。

第三期，民國十五年——民國十九年（一九二六——一九三〇年）為土著電影中落期；這時期的出品是稗史片，武俠片，神怪片，偵探片。

第四期，民國十九年——民國廿一年（一九三〇——一九三二）為土著電影復興期，這個時期包括了既存的影業公司的合併，土著有聲電影的產生，「九一八」和「一二八」國難幾件大事產生了許多積極意義的出品。

現在，姑且根據上面分劃的時期來從事我們的探究。

(二)土著電影的萌芽時代

入題之前，我們先借空略述歐美電影輸入中國的經過。

電影的技術生長於英國和美國，但最初發現電影的表現形式的並不是今日影業之世界盟主的美國，而是歐洲（法英德意）。最初輸入中國的電影也並不是在今日中國市場中最佔勢力的美國影片，而是歐洲影片。

歐片來華最初是由香港以至上海北平，從此再轉入內地。當時的電影商業，亦和早期的京劇一樣，附屬於茶院裏面。

電影輸入香港的正確年代與經過已經無可稽考。香港自一八四二年起便成英國東亞的重鎭；一方面電影最初的攝影機是經英人格林（*Green*）之手發明於一八八八年，第一部電影亦爲英人强根氏（*F. Jenkins*）首先完成（一八九四年）從這些事實看來，電影由香港轉入中國的見解，是相當可靠的。

電影到上海是光緒二十九年（一九〇三）的事。『西班牙人雷瑪斯（*A. Ramos*）由歐洲至中國，攜數十卷殘缺不全之舊影片，就靑蓮閣（茶院）樓下賃屋開映。白布一方，便是銀幕，映機一具僅夠敷衍，售價不過數銅元，時間只有十五分。路人過者偶而入覽，稍感興味，竟成嗜好』（周劍雲先生著中國影片之前途，見電影日報，民國十七年五月。）

據筆者調查，雷瑪斯的影片在靑蓮閣放映以前，先是在上海大馬路（卽今南京路）的一間粵商茶院同安茶居作首次公映，茶資（卽票價）高漲至五角，由

雷氏與院主共分。影片的內容只是火車與輪船的奔動，其中最動人的一片段要算火燒洋房中的消防隊向三四層上的烈焰搏鬥的情形。當時因售價過高，又無新片以爲繼，演期僅及二星期而止。靑蓮閣大概是雷氏第二輪的影場。「雷氏從此發跡，十數年間，陸續自建虹口，萬國，維多利亞，夏令配克，恩派亞，卡德，漢口之九重等七院、動產與不動產，總計約百萬」（見周氏前文），組織雷瑪斯游藝公司（*Ramos Amusement Co.*），這就形成有利於外片在華發展之最初的一個大規模的連環影院。

同年，「光緒二十九年，林祝三自歐美親自攜帶影片映片機器返國，在北京打磨廠借天樂茶園公映影片，是爲吾國人自運各國影片來華開映之始創。」（程樹仁先生著中華影業史，見民國十六年出版中華影業年鑑）

這些電影完全沒有情節，只是活躍而能動的事物的忠實紀錄。一八九四年強根士和愛迪生最初製片的主題是簡單的舞蹈和角力，因爲蹈舞和角力能夠適當地把此種最新的科學成果之特徵的效率——活動——表現出來。火車和

輪船曾在另一個時期成爲電影題材的中心，也就是因爲它能夠充分發揮機械文明的力學。電影的能率從客觀的活動中攝取事物發展的形態，在觀衆心目中創造印象的連續，因而產生比較豐富的興趣和思維。所以電影發展的第二步是用有目的性的活動代替單純的活動，或用戲劇的術語說，這種活動一定要有「情節」。當時火燒洋房的片段所以比較受歡迎是因爲它比火車輪船提供了更有組織的活動的興趣。此種活動使電影的形象與內容日漸豐富而深入，成爲今日電影藝術的最原始的根源。

用電影去敍述有情節的故事之第一次嘗試，是以同年（一九〇三）美人保大（*S. Porter*）製作的火車大刼案（*The Great Train Robbery* 片長八百尺）爲開始，這影片直到一九〇五年美國第一座「五分錢戲院」（*nickelodeon*）成立，才初次與觀衆發生商業的關係。火車大刼案的營業成功接着又產生許多銀行大刼案（*The Great Bank* Robbery）一類的偵探短片，一方面，今日美國大製片家如薩卡爾（*Zukor*）立梅爾（*Laemmle*）福斯（*W. Fox*）等亦多有

類『五分錢戲院』的利獲以樹大業的。當時在上海繼靑蓮閣而起的幻仙戲院（在西藏路）從幾點看來頗與美國的『五分錢戲院』相似；它已經脫離茶院而開始具備一種獨立的商業底規模；開映的節目也就是火車大刦案一類的偵探短片，而且它又是日後大規模電影事業的發展之資本積累的根源。

幻仙戲院成立不久，接着便是美國商人開始在中國經營製片事業。

『清宣統元年（一九〇九）美人布拉士其（Benjamin Brasky）在上海組織亞細亞影片公司（China Cinema Co.）攝製西太后不幸兒，在香港攝製瓦盆伸寃偸燒鴨』（見十六年中華影業年鑑）。此外還攝製了一些新聞片和風景片，片名已不可考。

從電影史上我們知道當時美國影業還沒有完全脫離以『皮貨商』布料掮客』雜貨商』爲業主之小資本時期（見R.梅士爾著電影商業，一九二八）大資本的輸出一時還是不可能的。亞細亞公司在華的成立，是意味着一些執有簡單的生產機械的小商人積漸爲其國內之强大化的影業主的競爭所排除，而不得

不轉向經濟落後的國家另謀發展。

電影的發展和影院不能分離。中國的影院事業，在最初的六年間發展得很慢，並且全爲外片所佔據。同時在辛亥（一九一一年）前後，中國新興的文明戲正適應着『排滿革命』的思潮而普遍地生長，成爲當時民間之中心的娛樂。因此，亞細亞公司的出品並沒有受若何的重視，終而使這小規模的企業陷於無力週轉。

直到民國二年（一九一三），亞細亞公司的名義及其生財，經上海南洋人壽保險公司法律顧問美人麗明的介紹，讓渡與該公司經理依什爾。依氏聘美化洋行廣告部張石川爲中國顧問，辦理劇務事宜。依氏原擬利用新劇演員將當時新舞台開演的黑藉寃魂攝爲電影，因台主夏月潤等索價過高（五千元）而不果，後値內地職業化的學校劇團演員楊潤身，錢化佛等十六人來滬，遂成亞細亞公司出品中的基本演員。（記鄭正秋先生講中國電影史，民國二十三年七月上海青年會）。

亞細亞公司的劇務工作（如編劇，導演，雇用演員等）是由張石川，鄭正秋，杜俊初，經三，四人組織新民公司去承辦。最初的出品是鄭氏編劇張氏導演的難夫難妻等劇。後以底片來源不繼，暫停數月，鄭氏復從事新劇事業，由張氏繼續製成二百五白相城隍廟（錢化佛主演）五福臨門，莊子劈棺，殺子報，店夥失票，脚踏車闖禍，貪官榮歸，新娘花轎遇白無常，長板坡祭長江，（由王无能陸子美等主演）等片。是年秋二次革命起，該公司又製成革命軍攻打製造局的新聞片。

當時的中國電影依然是文明戲的附庸，「亞細亞之出品，僅於每晚民鳴社戲畢後，假該台附映一二套，或時出現於青年會，作會場之餘興而已。然觀者以其毫無興趣，故歡迎者甚少，亞細亞感於環境之不佳，乃幡然變計，攜片至廣東香港等處開映。是地接壞南洋，風氣早開，愛影者衆，營業果較滬上爲盛。詎閱時未久，歐戰（一九一四）陡起，英法德美諸國相繼捲入漩渦，溝通歐亞之海口既封，貨源於是斷絕。亞細亞所用之底片，向係購之德國，茲以無米爲炊之故，不得不歸於停頓之一途。」（徐耻痕先生著中國電影戲之溯源，見中國影戲大觀，民國十六年四

月出版。）

從宣統元年亞細亞公司創立至民國三年停業的五年間，中間插入中國文明戲由盛漸衰的一個時代。文明新劇之所以得到當時全國民衆之熱烈的擁護，不僅是因爲它從皮簧戲這種宮庭藝術的廢墟中樹立起民主主義戲劇的形式與內容，同時也因爲它是民族革命的實踐之一部。中國電影正在這時期誕生，可是它是從當日文明戲的進步傾向游離的。這主要的原因是在於中國影業之外資的基礎，帝國主義商人不能容許自己的出品間接或直接地支持這一次蘊藏着反帝意義的民族革命運動，同時，就電影自身的發展而言，初生電影的主題與內容還暫時不能不爲其技術的性質所限制。辛亥革命告成之初，文明戲一時得着政治的解放與推動，更深入地向民間發展，然而中國北洋軍閥在革命中所篡奪的政權，只要略一鞏固，是不能坐視民主思想之普遍的宣揚的。到民國二年，許多稍帶革命色彩的劇團及其主持人和演員等，到處可以受到封閉與拘禁的處分，爲當時劇運中堅的進化團春柳社的團員，紛紛避入湖南或內地。於是文明戲

的進步的精神便爲封建的治力所斬折；退而變質爲一種與現實契機脫離之單純的，描寫悲歡離合的『鬧劇』(*Melodrama*)。固然文明戲依舊盛行於民間，然而只剩下消極的娛樂成分。中國電影就是在這時候從文明戲的骨架裏復活起來。

文明戲普及以前，一九〇九年的亞細亞出品具有若何的形式與內容，已經無可稽考。從片名所示，西太后和瓦盆伸寃似乎是隸屬於『改良舊劇』的系統，偸燒鴨則屬於時裝（淸裝）的滑稽電影。這種假定是可以成立的。一九一三年的出品一部分仍是『改良舊劇』（如殺子報，莊子劈棺，）而大部分却是以文明戲所開拓的近代化的演劇形式爲基礎的滑稽電影（二百五，店夥失票，新娘遇白無常，脚踏車闖禍，貪官榮歸。）但當時的電影同時接受了文明戲一部分不徹底的，封建戲劇的遺範，那便是『片中所需女角，皆由男子扮演，高領窄袖，扭揑作態』。（見徐恥痕先生前文。）其後，由於電影之商業機構的作用，中國電影克服此種畸形的現象反較文明戲爲早。

初生的電影是以承襲着戲劇的遺產而開始發展，同時一方面從滑稽的題材裏慢慢產生電影之低級的，但獨立的形式，這在各國影業史上是相同的。一九〇八年美國影業的先驅者便做過大規模的法國古典戲劇的介紹工作（卽所謂"Comedie Francaise Film"）亞細亞的改良舊劇的出品，正和此次運動一樣，產生於當時一般以爲電影的表現形式祇可借重戲劇的成果而成立的見解中。反之，滑稽片是電影自然發展的產物，是紀錄有趣味的『活動』之進步的形式，這便在一九一〇年前後的美國和法國開展過一個以『動作』爲特徵的素材之喜劇電影的時代（卽所謂"Action Comedy"）。『動作喜劇』最初脫胎於馬戲丑角的滑稽表演（法國 *Max Linder* 的嘗試，由美國山納脫(*Mack Sennett*)剝去其馬戲的傳統而形成有名的『打鬧喜劇』電影（*Slapsick Comedy*）。本來馬戲小丑的動作產生於馬戲表演的力學的運動之中，但它一方面是以馬戲所沒有的莫利哀喜劇底小市民階級的趣味爲其表演的神髓。馬戲小丑所慣用之擲餠，互毆，撲跌，追奔的動作在『打鬧喜劇』裏發揮物質錯亂的力學，同時還相

當接觸到純樸的人本主義的精神。當時亞細亞滑稽出品的主題，例如戇蠢的小丑（俗稱『二百五』）在娛樂場的人羣橫衝直闖，新娘遇白無常（這不吉利的鬼魂）的追奔，脚踏車將行人衝倒而引起互毆，失去錢票的店夥之翻箱倒櫃的尋索，都是屬於『打鬧喜劇』一類之浮淺的人性的諷刺。

在文化意義以外，亞細亞公司的成立又說明了中國製片事業發展之半殖民地的屬性。

上面說過，亞細亞公司是開創中國影業之美國資本，因而它也是同樣建立在資本主義對殖民地投資之一般關係之上。在華的美製片商最初『苦於國情隔閡，辦事上頗多棘手，』不得不在熟悉當地情形的土著人民中間尋覓適當的經紀人。而且，電影在這些落後國家流行之商業的條件主要的是那爲土著人民樂於接受之民族文化的傳統的形式，因此，一部電影的攝製工作如劇本素材底選擇和人材（主要是演員）底雇用，不得不借重於土著的智識階級與商人的經驗。根據此種意義，當時承辦亞細亞出品的劇務工作之新民公司，是帶着若干

程度的買辦性質的（在民國十一年的影刊上，亞細亞公司名義之前常是冠以「中美合辦」四字。）最少，它有一個時期曾經起過一種聯絡美商的資本與中國市場之中間人的作用。但，在這種影響下，中國的智識份子學習了不少關於電影技術的智識，爲以後土著電影的誕生種一伏線，也是不容否認的事。

亞細亞公司的歇業表面上是膠片來源的斷絕，而實質上是在於小資本的企業基礎的周轉不靈（因爲，除了德國，當時未參戰的美國亦生產膠片。）它既不能產生規模較大的出品戰勝土著的文明戲，也不能進一步侵入外商的連環影院正面與舶來片競爭。

由於此次外資失敗之間接或直接的影響，在以後兩年間，中國的智識階級與商人做過一次或兩次土著電影的嘗試工作。

民國三年，在南華電影策源地的香港，曾經實現過一次試驗性質的製片工作，當時黎民偉「與其昆仲同組人我鏡劇社攝製莊子試妻一片以爲嘗試，」該片曾否正式在市場出現已不可考，我們所得到關於該片之簡略的記述就是以

下的話:「余在粵觀是片,時覺飾莊子妻者嫵媚中而露丈夫氣,初不知即爲黎君所喬裝扮演者……而其夫人則飾劇中之扇墳……」(徐卓華先生作民新公司成立小史,見民新特刊第一號,十五年七月出版。)這段文字提供了兩件可以注意的事實,即這部電影和亞細亞的出品一樣,是在當時戲劇的傳統裏產生,而一方面又是家庭手工業式的試驗。

在上海自亞細亞倒閉後,大約到民國五年爲止還沒有製片公司出現過。有一個時期美國膠片業推銷來華,於是張石川等本於過去的經驗,又與新劇家管海峯合作創辦幻仙公司於徐家滙,重新攝製舞台劇黑藉寃魂(這是亞細亞時代依什爾欲進行而未果之一計劃)而且張氏在導演外兼任劇中要角。可是在不久後又因虧蝕而輟業。

民國三年——七年(一九一四——一八)的世界大戰,是土著工業(特別是紡織工業)繁興的年代,可是它對土著電影——這化學與重工業的新生的產兒——的發育,却沒有起過什麼積極的影響。即使說『各帝國主義無暇東

顧，」而中國的技術與人材未能長成爲電影的自給自足的國家，是顯明不過的。就其與世界市場的關係而言，則顯然又爲美國從歐洲手裏奪到世界影業的霸權這一形勢所改變。當時從事歐戰的帝國主義國家「無暇西顧」倒確實造成美國影業發展之極有利的環境，一方面美國影業家欲乘機壟斷世界市場的野心，又逼着他們不得不先去解決當前的企業與金融資本對立的矛盾。美國電影在一九一六年前後還被目爲投機事業，銀行家並不放心把大量的戰利資本投到這種不穩的事業上。他們開始向世界各地作試驗性質的投資，喪失了多少的資本，經過了許多挫折，直到一九一八年美銀行家的勢力通過了電影和連環影院伸展到英，法，德以至於遠東來（見P.羅查著自有電影以來二七頁）。當時中國的未開拓的製片事業之發展的可能性，自然成爲他們試驗的投資對象之一。

『民六（一九一七年）之秋，有美人某擕資十萬，幷底片多箱，及攝影上應用之機件等，挈眷來華，設製片公司於南京，擬爲大舉。詎以不諳國俗人情，所如輒阻，以致片未出而資已折閱殆盡。時上海商務印書館有謝秉來者，與此美人爲素

稔。美人無已，乃招謝赴甯，與之磋商盤讓事。惟時華人腦筋中猶不知電影爲何物，安有肯投巨資以經營此冒險事業者，荏苒多時，竟無人過問。美人焦急萬狀，幸謝出挺身相助，乃立電滬上總公司，備述受盤之利益。旋得覆電，給予全權辦理。乃約期點物議價，計盤進百代舊式駱駝牌攝影機一架，放光（印片）機一架，底片若干尺，暨所有一切生財，爲數不滿三千元。美人得此微資，嗒然返國，此爲商務印書館兼營影戲事業之始」（見徐恥痕先生上揭文。）

商務既以低價盤入這些機件，便在照相部下試辦製片事業，聘留美學生葉向榮爲攝影師，攝製簡易的新聞片如商務印書館放工，盛杏蓀大出喪，上海紅十字會游行，上海焚土等。迨民國七年鮑慶甲自美回國，擬在照片部之外另行成立影片部，改任廖恩壽司攝影，遍至國內名勝攝取風景及時事新聞片，製成西湖風景，廬山風景，北京風景，隨後又從事編製教育新聞片如女子體育觀，養眞幼稚園以作短劇性質的試驗，結果成績頗佳，進而大事擴充，於是商務製片部的事業才正式開始。

當時以陳春生爲主任，任彭年爲助理的商務影片部的出品，和其他攜篋時期的電影一樣，最初也是假借既存戲劇的固有形式，搬譯了梅蘭芳所主演的天女散花，春香鬧學這幾部賣座的平劇。在民國七八年（一九一八——一九）之間，又先後出版了死好賭，兩難，李大少爺，拾遺記，得頭彩，清虛夢，猛回頭，獃婿祝壽，戇大捉賊等滑稽片。「所用演員大都爲商務同人所組織青年勵志會游藝股會員，於新劇略有經驗。故於表演上不覺過於困難……開映之日頗受各界歡迎，南洋聞風，亦爭相購買，此爲國產影片推銷於南洋之始」（徐海萍先生著國光公司沿革史，見國光特刊第三期，民國十六年三月）

在這個時期，商務影片部的出品若斷若續地生產得很慢，直至民國十一年（一九二二）才開始攝製（正片）（*features*），這些讓我們在下一章裏再說。

根據上面歷史的敘述，我們可以肯定的說，商務影片部的事業誕生於美國影業家欲乘歐戰之機佔領世界市場之成功與失敗的錯綜的矛盾中。此次美商的試驗性質的投資底失敗並不如亞細亞公司一樣，存在於資本底貧弱，而是在

於資本與市場間之關係。

我們在前面已經幾次提到電影底民族性的形式之必要，但大多數外來的商人都不熟悉中國情形。我們以資本短小而居然有十多部出品的亞細亞公司爲例，就可知道它的成就完全是建立在新民公司的工作之上的。此次美商的失敗是由於不能在對半殖民地投資的一定關係上運用其資本。他找不到土著的智識份子與商人作媒介，或反過來說，這些人不願爲他所利用。終於他不得不陷於『所如輒阻，片未出而資（十萬元）已折閱殆盡』的地步。

同時商務製片部能夠不蹈新民公司的覆轍，脫離外資而獨立，並不在於它提得出三千元的資本，而是在於土著電影發育之主要的條件到此時已先後成熟。一些直接在資本主義文化的影響下的智識份子（留學生）認識了電影之企業的，和文化的功能，而且又學習了運用技術的智識。在電影被認爲『冒險事業』而『無人過問』的當時，爲初期中國文化事業的壟斷者之商務印書館居然盤進了美人的機件，這種措置顯然是出於土著資產階級之深遠的商業眼光。

商務印書館得到了獨立的生產機件與技術人材（包括演員，）便也具備了產生土著電影之必要的主觀條件。但在客觀上，商務的出品並不爲影院商人所重視，因而不能解決對市場的問題。它經過了一條狹窄而獨特的路。『民國元年，商務同人有青年勵志會之組織，屢開同樂會，演游藝以娛來賓，必加映電影，片與機悉租用，代價甚昂，遂自購一百代映片機，派員習映片，於是開會時，只須租用影片』（見徐海萍先生上揭文。）商務初期的出品多首次在這會場映出，後來才慢慢地在外片的開演節目前佔得一個卑微的地位。如『西湖北京風景等片，在各戲院開演外國長片的時候，參加上一二本（一本約一千尺，）影戲院中且大標廣告，擴大宣傳……到了短片（即新聞與滑稽片）一出，更得到國人的狂烈歡迎』（姜白谷先生著中國影業過去現在與將來，見伶星二週年號，民國廿二年廣州出版。）由於這些主觀的與客觀條件底匯合，便產生正確意義的土著電影企業。

就劇本的取材言，當時商務出品的主題先後經過了初期電影發展之最合

理的過程：從平凡而簡易的新聞片起，隨着是風景片，略有組織的教育新聞片，假借既成戲劇形式的京劇片，以至漸成爲獨立性質的滑稽短片。這些滑稽電影有一部分是民間傳說的翻譯（如獃壻祝壽懸大捉盜）從劇中人的粗率的性格去攝取笑科，同時還帶着一些「打鬧喜劇」的成分；一部分是浮淺的人情的諷刺，如死好賭，清虛夢，得頭彩，猛回頭等劇，寫的都是一班爲生活所苦困的小市民，似乎搖身一變而爲清雲得志的暴發戶，但後來都依舊還元爲一個幻滅的窮人。這些電影和一部分卓別靈的早期出品做富翁（*Charlie at the Bank*）大鬧劇場（*Charlie at the Show*），從軍夢（*Shoulder Arms*）一樣，多是用『夢』的原素把他們的幻想建築起來，它們蘊蓄着一般無法翻身的小市民之參透世情的哲學，同時，在電影的表現形式上，是以新奇的『詭術攝影』（*Camera trick*，如用『複攝法』以製造夢境等）爲吸引觀衆的營業手段之一。

以上是宣統元年到民國十年前（一九〇九——二一年前）的中國電影史略。根據前面的敘述和分析，我們稱它作帝國主義投資國片事業影響下之土

著電影萌芽期，我們說，這個時期的主要出品是新聞片，風景片，「打鬧喜劇，」和人情諷刺的滑稽短片，舊劇或文明戲的翻譯，大概不致於有大錯吧。

(三)土著電影繁盛時代

土著電影誕生於歐戰期，商務印書館把它視作新的土著企業。但，在民八與民九（一九一九—二〇）這兩年，一般土著企業比較繁榮的時期，我們並沒有看見另外有別的民族資本投到影業裏面。這由於在當時，除了極小部分的進步商人而外，普通對於電影之企業的性質並不理解。誠如周劍雲先生云：「中國的資產者何以不肯投資於影片公司，第一原因在於觀念錯誤，認影片爲遊戲事業」（見中國影片之前途，刊電影月報四期，民國十七年七月）因此，土著影業之一般的發展並不是與普通的土著企業共興衰，這些讓我們以後再說。

然而，土著電影之一般的發展，事實上不能不以社會普遍的投資爲前提。直至民國十年（一九二一），這種自然的生長才從一個類於偶然的契機裏顯現。

當時在上海發生一件閻瑞生勒斃妓女蓮英的謀財案，一時成爲哄動全國的新聞資料。新舞台投合時好，改編爲舞台劇，歷半年而賣座不衰。一部分商務影片部同人爲這廣大的號召力所聳動，乃由任彭年邵鵬徐欣夫施炳元另組中華影戲研究社，改編閻瑞生爲電影，由商務代攝製。片成租賃雷瑪斯所轄的夏令配克戲院公映，「租價每日二百金，另需廣告雜費亦二百金，劵價則定爲每客一元二元三元。事前邵等莫不惴惴，蓋中國影戲能入院賣錢者，實爲創見，矧定價如此之昂（較一般外片爲貴）鮮有不遭失敗……詎是日未至開映時間，包廂已預定一空，池座亦滿，計一日所售竟達一千三百餘元，……嗣是連映一星期，共贏洋四千餘元。自是而後中國影戲足以獲得之影像，始深入華人之腦」（見徐恥痕先生前揭文。）

中華影戲研究社一方面又是電影技術之最初的研究團體之一，除了一部分商務同人以外，參加者還有管海峯但杜宇朱瘦菊等。該社在編導，攝影，置景等方面做過一番啓蒙的研究工作，後來因意見不合而解散，於是誕生了兩個新的

電影公司（根據民國廿二年十一月十七日——廿九日上海影戲日報連載的中國電影史，作者失名。）

第一是以繪百美圖成名的畫師但杜宇及管際安等創辦的上海影戲公司，邀有名的交際花殷明珠（初號*F.F.*女士）合作海誓一劇。但氏一身而兼任編，導，攝，洗，印，接，諸職，爲當日全材的技術人員同時也因爲是第一次的嘗試，技術未臻成熟，該片光線的配置比較模糊，營業上的成功未如初料。

其次是管海峯與殷顯輔等合辦的新亞公司，由商務影片部代攝紅粉骷髏一劇。該片籌備於海誓之前，而完成於其後。管氏前此從事新劇時以搬演美國偵探長片黑衣盜（*The Phantom Bandit*）著稱，紅粉骷髏便是承襲該劇的奇特的服裝與恐怖的空氣，從中穿插一段無知靑年爲「女拆白黨」的色慾所殺害的故事，由袁寒雲編劇。

同時，在另一方面，中國製片事業亦從華僑資本裏生長起來。

迴溯至民國九年春，美國紐約開映過兩部辱華電影，紅燈籠（*The Red Lan-*

tern）和初生（The First Born），描寫的是中國婦女的纏足，華人露天飲食，街頭賭博，吸食鴉片，逛妓院等各種誇大的醜態。華僑大憤，羣請南方政府駐美代表馬素向紐約市政府交涉，市長哈侖乃禁該二片在當地開演，然紐約以外各地仍照常開映，於是又向美國中央電影檢查委員會交涉取締，得其覆書略謂：中國如能自製優美的影片，闡發東方之文化，則該項劣片，自然消滅云云。當時便有華僑黎錫勳，林漢生，梅雪儔，劉兆明四人相約加入紐約愛爾文（Alovine）學校習導演及表演術，又入攝影學會（Institution of Photography）習攝影，與該校華生程沛霖，李文光等組織眞眞學社，專事研究電影的技術問題。這學社後爲紐約富商李期道所支持，直至民國十年五月始在紐約之卜祿倫地公開招股組織長城製造畫片公司，民國十一年製成短片兩種，介紹中國古今服裝及技擊，以貫徹其宣揚東方文化的最初目的（根據長城公司創立史見中國影戲大觀）。

在民國十年前後，美國電影以一些中國風的場面爲穿插，差不多成爲一部分影業公司之新奇的營業方針。『此等影片輸入我國者日多，國人見之感情上

大爲衝動，於是乃有熱烈而急躁之反響……即呂言國人自攝影片之呼聲是也。試觀一年以來，僅上海一埠攝演影戲之團體已有五六起，此等團體之勃興，實爲表演中國人惡劣之美國影片有以激成之也」（三三先生作觀唐人街之血案贅言，見影戲雜誌一卷三期，民國十一年五月出版。）

自紅燈籠等片遭遇華人劇烈的反對以後，美片中辱華的成分比較不那麼露骨。東方自由（寫一中國貴女戀愛一美國偵探卒至被棄返國）和環球公司的唐人街之血案（寫孔道與基督精神感化匪人）這一類出品，和緩了華人的反感，使營業更爲有利。民國十一年春，環球公司更進一步派導演麥萊（*Henry McRay*）來華攝取金蓮花外景，從上海龍華塔四川路橋起直深入平津各地，費時六閱月。片攝成後即交商務製片部代爲冲洗，商務亦派職員任彭年等隨同實習。環球回國時復將其所攜來的炭精燈及倍爾·好華新式攝影機（*Bell & Hewell*）販價售與商務。這些新的智識與技術底獲得，便成爲後一年商務攝製「正片」的基礎。

在這個時候，上海明星影片公司又從當時一般土著資本的亂局中成立起來。

民國十一年三月，張石川等辦大同交易所失敗，便約以前新民公司舊友，以虧蝕餘資數千元創立明星公司。在他們的組織緣起（見影戲雜誌三期）裏，他們認定電影事業「與國民道德實業發展有莫大關係」他們一度向外界招股，然而嚮應者絕少。於是租借西人老羅的攝影場試攝新聞滑稽短片，完成了大鬧怪劇場，滑稽大王遊滬記，勞工的愛情等諸劇，由張堅(石川)導演，鄭公（正秋）編劇，英人郭達亞攝影。這些影片可以肯定說是受了戰後美國開士東影片公司（*Keystone Film Co.*）導演 *M.* 山納脫之有名的「打鬧喜劇」影響。特別是滑稽大王遊滬記一片，不僅是摹擬開士東出品裏的卓別靈的形像與演技，而且當時扮演卓別靈一角的英人李却・倍爾還是山納脫導演賓太平（*Ben Turpin,* 這對眼的小丑）的笑片時所用過的配角。這部影片盡量搬演追汽車，與胖子打架，擲粉糰，打碎食具，坐通天轎等跌蹼的笑料；同樣，勞工的愛情也是用一水果商

向醫生女求愛的故事介紹了擲果，打傷賭徒的跌蹼，爲冷落的醫生製造大批病人。這些「打鬧喜劇」在營業上並不怎麼成功。此時適値上海浦東發生了一樁張欣生弒父的命案，新舞台的時事新劇又復轟動一時，於是明星公司據此製成報應照彰一劇。但片成不久，竟因不合電影檢查條例被禁。是後明星公司的基礎誠岌岌可危，直至十二年終出版了孤兒救祖記才漸臻於穩固。

同年（十一年），張季直，陳凌蓀，朱慶瀾諸豪商集資十萬元創辦中國影片公司，聘留美生盧壽聯爲導演，美人珂路金爲攝影，出風景新聞片新南京，「打鬧喜劇」飯桶，終以經營不善，不久歇業。

民十，十一這兩年間土著電影的內容一方面是承襲着前一時期的影響，（如新聞片和「打鬧喜劇」）一方面由海誓這最初的一本有情節的正片開拓着獨立的路。紅粉骷髏閻瑞生張欣生本屬於後類，但是它們同時利用了戲劇的成果，因而也可以說與前類有關。這三部影片有一個共同的基調，卽它們同是它時社會秩序與道德陷於極端混亂之殘酷的自畫像，自然，這中間紅粉骷髏是

經過作者若干程度的『戲圖化』的牠們用粗糙的手法記述了各種慘酷的行爲，用絞殺與蒸骨驗屍等駭人的場面來激動觀衆的心目。這也是初期電影營業的成功途徑之一。直至民國十二年（一九二三）我們才漸漸看到電影的題材與內容日趨完整之普遍的現象。

民十二這一年，商務影片部首先跑上改編舊小說的路，這自然因爲在編劇上比較容易着手，而一方面據筆者的臆斷，也許與民國十一年冬胡適等倡議的整理國故運動有間接的關係。任彭年改編聊齋誌異上的珊瑚爲孝婦羹（『寫舊家庭姑媳不安之狀態，實寓教孝教慈之深意』——錄江蘇電影審閱委員會批語）根據今古奇觀的宋金郎團圓破毡笠一節作成荒山得金一片（『寫我國人夫妻之眞性情，幷矯正輓近輕易離婚之薄俗』——同上。）繼此而出的蓮花落亦與舊說部有關，片成由華僑購得美國版權，不意竟遭美國電影聯合會拒絕入境，反覆交涉僅許在蘇彝士河旁一教堂內映演兩日，雖遇天雨仍獲六千餘元。後華僑乃將此片運到檀香山坎拿大各地，此爲中國電影輸入外國之始。

上海公司的古井重波記和明星公司的孤兒救祖記在中國電影創作方面開導了二種傾向：一是『愛情片』的路，一是『社會片』的路。這兩種傾向都溯源於『五四』的新文化運動（民國八年）牠們以後的發展雖然根據於不同的社會層的思想但却同時爲一定的社會生活所統一。

古井重波記的路是承接着海誓的作風而來，在年代上，『愛情片』的發生較『社會片』爲早。但，由於孤兒救祖記之劃時代的成功，『社會片』不特成爲明星公司初期出品的重心，而且還相當影響了當時其他公司的製片計劃。爲了這原因，我們以爲有先對『社會片』作一番較有系統的考查之必要。

在『五四』運動影響下各文化部門之間，一直到民國十二年爲止，『戲劇與長篇小說的成績最壞』（見胡適先生作文學革命運動，著於民國十一年三月三日）；『戲劇還有人試做，』那就是胡適自己的反對封建婚姻制的終身大事等極少數的劇本。『五四』標榜過易卜生主義，（民國七年六月新青年出過易卜生專號，）他們針對着當時崛曲在北平流行一時的風氣，有目的地介紹了

娜拉，國民之敵，小愛友夫過來，但他們中間並沒有產生過成功的劇作家，這最主要的原因在於當時書齋的戲劇運動與舞台上的實踐工作脫離了。民國十年林紓將羣鬼改作爲說部體裁，用梅孽的題名出版，這也可以當作當時的新劇運動仍未接觸易卜生主義之一佐證看。自「五四」的末流分裂爲「浪漫主義」與「自然主義」這兩股文藝運動，爲自然主義文藝的倡導者之文學研究會重新開始有計劃地翻譯北歐戲劇家——特別是易卜生的作品（這不能不想到潘家洵氏的勞蹟）民十二，洪深囘國改編奧尼爾的瓊士王（Emperor Jones）爲趙閻王，出演於笑舞台，以後有一個時期許多「近代劇」如娜拉，羣鬼，華倫夫人之職業才得在舞台上與觀衆相見。許多新劇家如鄭正秋夏天人夏月潤等參加了這運動，他們從這些劇本裏接受了新的思想，學習了新的作劇手法。這些社會問題劇的影響經過了一些進步的新劇家的手裏帶到土著電影裏去（例如，以最初的「社會片」見稱的孤兒救祖記的編劇者亦卽新劇家鄭正秋氏。）

「社會片」運動雖然是在『近代劇』的影響下誕生，但在大體上說，它並

不是「五四」所掀起的資本主義文化的精神在電影上之正確的反映。它提出過很多切合時宜的社會問題——特別是婚姻、兒童教育、遺產制這幾個問題，但是除了極少數的例外，它從來就很少表示過正面打擊封建勢力的决心，通常只是站在人道主義的立場去描寫、同情一些人生的悲劇。固然它表示對於一些新的德性和社會秩序有相當的理解，但它不願意（也許是不能）把它實現起來。舊的德性不合理，可以用新的去改善，新的有偏激之嫌，又可以滲入舊的去調和。它對封建勢力以至於資本制度都有多多少少的不滿，可是始終是猶豫。這種折衝的態度有一部份頗與初期自然主義的作品相類，有時候又比後者怯弱，其原因在於後者是當時小資產階級生活之率直的反映，而前者還滲入了一些士紳身分的改良思想的成份。

在許多社會問題中，土著電影之所以先從兒童教育問題着手（孤兒救祖記的主題）也自有相當的客觀理由。中國教育改良問題之提出遠在戊戌維新運動（一八九七年）以後，而成熟於「五四」民國成立前後一班士紳學者改

譯歐美著作之風大盛，在這浪潮中天笑生根據亞契米斯的愛的學校（即愛的教育初稿）介紹了馨兒就學記一書過來，民國四年又從法文移譯苦兒流浪記。這些兒童教育說部給以後中國小學教育提示了一條倫理的感化之路，旁證了私塾教育制的不合理。這樣，它也成了中國封建式教育過渡爲資本主義式教育的過程中之一個有作用的因子。民國九年及十一年，教育部兩次頒布改革小學教材的指令，民國十年王天壤根據與國薩爾曼的理想之家庭改譯的甯馨兒，及愛德之養成改譯的兒童鑑先後出版，孤兒救祖記也就在這種改良教育之普遍的風氣裏產生出來。

孤兒救祖記述一個孤兒受着良好的母教與義務教育的陶養，把他的祖父從一個無賴的叔父的刀下救出來。作者拿這孤兒跟他叔叔對比，認爲是教育的結果。『我們承認教育有改變人類氣質的能力，而多數貧民子弟因貧失學，任其游蕩，實爲社會之大患……故不提倡普及教育則已，否則必先多辦義務學校，然後才能談到普及教育』—（周劍雲先生作導言見孤兒救祖記特刊十三年出版。）

同時在社會教育外，更重要的是母教；「家庭中以兒童爲本位，而兒童感染最深的，便是母親，若母教不良，則兒童的前途，必很危險」（見前。）這些地方使我們記起馨兒就學記所提及的倫理的感化。自然，我不能就此斷定該片是前書的擬作。

到這裏爲止，讓我們再回到「愛情片」的考查。

「愛情片」的名稱，如「社會片」一樣，本是製片者的廣告用語。大多數土著電影從來就沒有離開過愛情的劇情。所謂「社會片」也有許多是從愛情之社會的評價出發。是以，這裏所謂「愛情片」，只限於戀愛至上主義的一類。

沒落士紳和名妓的風誕姻緣與才子閨女的戀愛悲劇，可以說是「五四」以前中國文壇上流行的「言情小說」的兩個典型。可是，「愛情片」却已接觸到「自由戀愛」這新的關係，因此我們說它胚胎於「五四」的解放思想。

「愛情片」的發展也相當受過美國電影的影響，特別是 D. W. 葛雷菲士的初期作品。民國十三年春，賴婚（*Way down East*）到中國，引起觀衆極大的衝

動。此時所有葛氏的新舊作品如亂世孤雛（*Orphans of the Storm*）重見光明（*The Birth of A Nation*）、殘花淚（*Broken Blossoms*）、不幸之婚姻（*The Fatal Marriage*）、專制毒（*Intolerance*）、孝女沉舟（*A Flower of Love*）等都先後重映，得到新的評價。刊物上登載葛氏的研究文字（著名的如程步高先生在電影雜誌長期刊載的葛雷菲士成功史）從編劇導演以至於演員都想學習賴婚的成績。賴婚之所以得到這麼大的成功是在於「是劇所描寫者，具有普遍性，且適合我國現社會情形。……年來我國人高唱「社交公開」「戀愛自由」等名辭，我不知有多少無知女子，因誤解「公開」「自由」之眞義而淪爲愛娜第二者矣……安得有數十百種與賴婚同一主義之影片，來導我國無量數之無知女子至光明之途也」（三三先生著與乃神談葛雷菲士之七片，見電影雜誌二號，十三年六月。）

賴婚和亂世孤雛等反映出半封建的女子爭求戀愛底自由的苦難，這與當時中國「愛情片」所自產生的社會背景頗相同。中國「愛情片」也提出自由

戀愛，而且它的主人公已從才子佳人移轉為小市民，但它只允許在倫理的德性以內發生，卽自由戀愛以對舊有的家庭關係妥協為前提。因此，我們雖然說過「愛情片」胚胎於「五四」思潮，但它却沒有達到其先驅者所鼓吹的徹底的精神（如終身大事中寫反對舊家庭以求婚姻的解放）。

從此，我們知道「愛情片」及人道主義的「社會片」，是和當時新文藝上的浪漫主義及自然主義的潮流一樣，產生於土著資本戰勝它的敵人以前便自乏力之文化的落潮之中。

現在讓我們看，在這兩種趨勢下，民國十三年的土著電影有些怎麼樣的出品。

這一年當中成立了百合、大中華、大陸、新中華、雷瑪斯、長城（無出品者暫不列入）等公司，先後出版了棄兒（商務一月份出品），孽海潮（雷瑪斯二月），大義滅親（商務三月），玉梨魂（明星五月），好兄弟（商務七月），苦兒弱女（明星），採茶女（百合九月），愛國傘（商務），弟弟（上海），俠義少年（新

中華）人心（大中華）誘婚（明星、十月）水火鴛鴦（大陸、十二月）松柏綠（商務）棄婦（長城）等十五片。

在這些影片當中，關於兒童教育問題的有三部，苦兒弱女（寫頑童得一母教」而改善，婢女被解放而得入學）棄兒和弟弟（寫孤兒得儻來的幸運改善了生活）比起前者來，後兩片的題材比較是消極。苦兒弱女對於教育的見解可以說是孤兒救祖記的伸引，但一方面更深入地接觸到那剝削貧窮女童的享受教育的人權之「蓄婢」制度，它的結論是基於「人類互助精神」才能得到人權的解放，造成社會的福利。

玉梨魂和棄婦提出了寡婦和棄婦的再醮問題。兩部影片都感情的地暴露不幸婦女的非人生活，但沒有達到正面的結論。這種「問題劇」的作劇手法，在當時引起過爭論，特別是玉梨魂一片，「有人說它「提倡節婦」」，也有人說：「此片雖沒有直接說出「寡婦再醮的可能，」但在寡婦不得再醮慘狀的描寫內，及舊禮教的吃人力量的暗示內，已把寡婦不得再醮的惡制度攻擊，簡直提倡

寡婦再嫁了」（冰心先生玉梨魂之評論觀見電影雜誌二期。）

大義滅親和愛國傘俠義少年同是述愛國志士狙殺「賣國賊」後與有情人成眷屬，它們都以愛國重於戀愛之意爲歸結。這一類題材本爲辛亥前後文明戲的公式（這又受了日本明治維新時代的「志士劇」的影響）。在革命勝敗未決的當時，一般革命的小資產者企圖用恐怖主義暗殺領袖，打開陰鬱的局面。一九一七年中國在巴黎和約和山東換文上的失敗，證明了北洋軍閥與帝國主義勾結政策的誤國，一些親日派的領袖都被稱爲「賣國賊」。這種政治的局面給中國的志士劇以新的內容。而大義滅親與愛國傘二片也間接在這些混雜的影響下產生。此外再加上了美國偵探長片的影響，便構成俠義少年後部的武俠成份。

人心、好兄弟、採茶女、松柏緣、誘婚、孽海潮是屬於「愛情」片之一類。前三部影片（人心寫少年的自由結合爲其父所否認，出謀自立，終因解救工人包圍父廠之厄而獲和解；好兄弟寫兄弟二人在三角戀愛中成爲讎敵，終因手足情深，由

兄讓步與別女結合；採茶女寫少年愛採茶女，父擬代擇配富家，後知採茶女亦出身望族，乃成眷屬）都標謗自由戀愛，但都以爲此種戀愛祇有先與倫理的德性協調纔能夠成立。松柏緣寫一對未婚夫妻因戰事分離，各秉忠貞的操節重獲團圓，這也是把以「松柏」爲象徵之從一而終的精神，貫入這新的戀愛關係的範疇裏。與這相反，誘婚和孽海潮卻從事於暴露男性始悅終棄的罪惡。

歸納了這些劇本的主題後，我們還想提到表現在一部分作品裏的一些値得注意的精神。人心中富翁與其子媳之復和，據作者解釋是基於「人類的至愛」上的新的倫理觀念，從此推而至於「對廠中工人也大加優待，」（見人心說明書）這與苦兒弱女所倡導的「人類互助精神，」在歷史上同爲第三身份聯合反對封建勢力之中心的思想。還有，松柏緣的裁兵運動，亦爲當時民衆對軍閥戰爭（仝年九月的江浙戰爭）之消極的反對，這些反戰思想在民國十四年的影片裏漸漸成熟

十三年——十五年是土著製片事業發達的黃金時代，我們想從經濟的背

景去追索其主因但在我們入題以前，便首先又發現外資企圖壟斷土著影業的陰謀。

第一是在上海握有大規模的連環影院之雷瑪斯遊藝公司的嘗試。前面說過土著片商自來是受他們所扼制。自民國十年起，雷氏的影院（特別是夏令配克一院）常常以很高的代價租賃與華商，而土著影片的營業本身依然是有利，於是雷氏便有了利用原有的連環影院為基礎兼營製片事業的野心，這與當時美國本國製片公司收買連環影院的計劃，是一致的。民十二雷氏自建攝影場，聘陳壽蔭導演孽海潮，片成後營業不甚可觀，遂將攝影改借與新成立的聯合公司。

其次是民國十四年初英美煙公司影片部的成立。該公司為推銷紙煙營業計，當時曾攝得各地風景，及賽船賽馬，時裝表演等新聞片以代廣告，主其事者為西人強生但該公司顯然有把製片事業從副業地位獨立起來的計劃，因此一面在津滬兩埠收買小影院七八家，組織了連環的影院網，一面復設華董事部，羅致編劇、表演人材如金仲英，丁悚，徐卓呆，汪仲賢等。是年「五卅」慘案爆發，對英的

「杯葛」運動遍佈全國，該公司的紙煙營業大受打擊，其製片活動亦歸停頓，而華董部下的職員也相率離去。直至十五年初才在强生的導演下完成幾部影片，這待下面再述。

一方面在土著影業本身，它却在民族資本的反常狀態中旺盛起來

歐戰過後，中國土著企業淪爲帝國主義的附庸。許多資本不復投進企業，反而投進土地，公債及其他投機事業裏去了。民國十年夏上海華洋物品證券交易所一舉而獲利五十萬元，隨後在九閱月內全國先後成立了一百四十餘間交易所，到十一年三月只存十二間，這就是此種反常狀態之最深刻的說明。投機事業抽去了土著企業的資本，而土著企業的衰弱又招致了交易所業的混亂。大同交易所就在是年三月改組爲明星公司，民十二末明星公司的孤兒救祖記的營業之空前的成功，反映爲電影企業在中國頗有發達之顯明的標記。當時一部分失敗的投機者鑑於土著影業之有利可圖，又以爲可以容納多數交易所的失業職員，於是紛紛視影業爲安插遊資之新的投機事業。到十四年前後全國崛起了一

百五十餘家製片公司。固然有些公司集合了比較充實的資本，可是也不少僅虛設一個辦事處空掛一個招牌而已。在這個時候一般輿論目影片公司爲交易所的變相，事實上也有過一些業主並不把它當作企業，而用投機事業的眼光去經營電影。

第一次江浙之戰爆發，上海的製片公司停辦者不下十餘家，被看作投機生意的土著影業的陣地因而益形混亂。影片公司的興替恰如兔起鶻落的風雲，時密時散。自然，我們不是說投入影業的資本全帶遊資的性質，當時也有一些土著企業家隨着這種浪潮參加進來，開始注意合理化的生產與經營。從民十四起明星公司已得到工商業鉅子袁履登王雲甫等所支持，大中華與百合公司也最先走上『托辣斯』合併的路。先是民十二冬馮鎮歐、陸潔等創辦大中華，期年人心出版後便擬擴充資本，時施彬元徐欣夫等創立寶塔公司未久，乃以股本加入，仍名大中華。十三年春吳性裁朱瘦竹等設百合，出採茶女等片，翌年春，大中華與百合同時擬續招新股，合併之機遂成熟這些合理化的動因正爲當時土著電影

之矛盾的混局所羈絆，它幫助了一些規模較大的公司從自由競爭裏樹起若干程度之生產壟斷的地位。這裏又重覆一度歐戰期間威廉福斯、立梅爾等從苦鬥中奪到美國影業霸權之史的故事。

在這混局裏，又有些新劇家對當時流行於電影界之宗派主義的成見表示不滿，便起來另組織一些新的公司。

十三年間土著電影的長成已經完全脫離了戲劇傳統的影響。前面屢次說過新劇家參加了土著電影的啓蒙工作，他們的演技曾經成爲初期電影表演的主要的內容。到此時爲止，中國影壇已經產生了一部分不借助舞台經驗而成功了的新的演員，而且這種成功，從電影的技術觀點看來，是超過「文明戲」演技之一種嶄新的，接近寫實的形式，爲新劇家的修養所不能勝。因此在十四年中，報章上常常發現不滿新劇家表演電影的輿論，一部分製片公司對新劇家取不合作的態度，於是，新劇家也自行組織聯合戰線，由張石川與邵醉翁合作接辦笑舞台，招致新劇家義務參加表演，結果便間接產生了三個以新劇家爲基本隊伍的

製片公司，卽大中國、開心、天一。

同時，留學歐美實習影藝的技術人員也在十三年前後紛紛回國，如留法的汪煦昌、徐琥、周克、張非凡、留美的陳壽蔭、朱錫年、程沛霖、彭年等。是這一些人材又成了許多新公司的技術上的指導者。

空掛招牌的公司我們不準備錄在這兒，十四年內有出品的新公司倒有下列廿一家：模範、新少年、新華、天一、神州、太平洋、華南、聯合、愛華、美美、南星、金鷹、東方、朗華、鳳凰、新大陸、晨鐘、大亞洲、大中國、三星、開心等公司。出品未完成者不計，共五十一種：一月份有情絃變音記（新少年）別後（愛美）好哥哥（明星）；二月有不堪回首（神州）、情海風波（聯合）；四月有妾之罪（金鷹）、悔不當初（晨鐘）、覺悟（三星）；五月有醉鄉遺恨（商務）、執勝（大亞洲）、戰功（大中華）、最後之良心（明星）；六月有小朋友（明星）、一月前（模範）；七月有上海一婦人（明星）、空門遇子（美美）、沙場淚（大陸）、花好月圓（神州）、南華夢（朗華）、重返故鄉（上海）、胭脂（民新）、八月有刼後緣（聯合）、眞愛

（新大陸）後母淚（東方）孝女復仇記（百合）春閨夢裏人（長城；）九月有馮大少爺（明星）一張照片（新少年）火裏罪人（太平洋）苦學生（百合；）十月有前情（百合）愛情的玩偶（長城）盲孤女（明星）立地成佛（天一）楊花恨（上海）小廠主（大中華百合；）十一月有小公子（上海）失足恨（華南）秋聲淚影（鳳凰）紅姑娘（朗華）可憐的閨女（明星；）十二月有忠義節義（天一）風雨之夜（大中華百合）情天刼（商務）摘星之女（長城）遺產毒（美美）孤雛悲聲（南星）人面桃花（新華）疑雲（大亞）女俠李飛飛（天一）誰是母親（大中國）等

以這五十一部出品的主題論，一年來『社會片』與『愛情片』的比率已漸漸爲後者所佔前。許多新公司的作品都取材於不幸的戀愛的故事；而承繼着『社會片』的系統的，只有明星和三數家新公司。孤兒救祖記的影響仍舊是存在，那就是寫孤兒賴母教與義學的培植卒至成家立業的苦學生。然而大部分的兒童教育電影的主題已經進一步接觸到比較嚴酷的現實，卽作者們已經看到

大多數兒童在這不良社會沒有改善以前依舊是沒有辦法談到教育問題。如盲孤女與孤雛悲聲就是寫童工與女工的生活爲流氓地痞與不賢的後母所摧殘；好哥哥寫軍閥戰爭造成了不少的流浪兒童與匪徒，後由富孀興辦貧民工廠便得安生樂業；小朋友寫族叔爭奪遺產以致孤兒流浪在外，終賴法律之濟始得勝利（根據小說苦兒流浪記改作）。好哥哥和小朋友兩劇的劇旨一方面是着重了孤兒救祖記所提過的遺產制問題，這裏又產生了遺產毒與小廠主這幾部影片。

中國封建的大家庭制爲「五四」以後之個人主義的家族觀念所破壞，處理遺產之傳統的見解便隨而發生動搖。如宋癡萍先生在書小朋友劇本後裏所說：「我國之遺產制度，是否亟須改革，近年以來歷若干學者之研究討論，至今仍無一致之答案，……父死傳子之制度固足以啓人覬覦，而遺囑自行支配，亦往往發生若干糾紛，甚至於盜刼遺囑，襲殺承受產權人，危害保管產權之律師（見明星特刊二號十四年六月）。周劍雲先生亦以爲「我們覺得坐擁巨資者，若不多做些于人有益的事業，卽使一時沒有社會革命，同歸於盡的危險，而蕭牆以內，

家人的謀孽也就夠受的了」（見孤兒救祖記導言）這裏說明了當時明星的出品之所以暴露遺產制在大家庭組織內的流惡的態度，同時也就是他們建議用遺產去經營貧民工廠義務學校之思想的出發點。此外，小廠主（寫老廠主之子棄家而去，其財產為姪所覬覦，其女孫無襲產權，後始知其子原在己廠做工，遂擢昇為新廠主）又在遺產制內提出一個新的問題，即婦女有沒有襲產的權利。

最後之良心開展了對封建婚姻制度之較廣闊的暴露，它寫貧家女子因父債而被鬻為「童養媳，」未婚夫死後被逼舉行「抱牌位做親，」其小姑又招貧家兒為「贅壻，」姑復與拆白捲遁，其翁乃覺悟，撮合其媳與贅壻為夫婦。癡萍先生在最後之良心之意義上說過：「本劇之作，即基於抨擊舊制不良婚姻之義……按舊制不良婚姻，列舉之殆逾十種，其最悖人道者，以養媳婦、抱牌位做親、招女壻三種為尤甚。養媳婦，招女壻，多發現於非知識階級，若抱牌位做親，則士大夫之家有行之者」（見明星特刊一期，十四年五月）。這裏，作者站在人道主義的立場暴露宗法的婚姻慘劇，從而希望他們發現天良而自動的提出婚制的改

善——這是改良主義的創作手法之必然的結論。此外，上海一婦人又接觸了廢娼問題，它寫出貧窮婦女流爲娼妓之經濟的背景，廢娼是以女子經濟生活的獨立，破除『多妻制』的社會基礎爲前提。

孝子復仇是志士劇之一型，寫軍閥賣友求榮而卒爲其友之女所殺。此時由於『江浙之戰』的結果，一般市民對於政局之不滿已從以前勾結帝國主義的『賣國賊』身上轉移到英日美等帝國主義者所組織的軍閥混戰。沙場淚和春閨夢裏人就是寫一對少年夫妻在這種戰爭中弄到家破人亡。有時這種非戰思想也在別的劇本裏佔着次要的地位（如好哥哥，戰功等）當時又有一部分士紳遺老將宗教的因果論附會於反戰思想，如立地成佛便是寫一個苛捐暴斂的軍閥，一朝參透佛學，從此放下屠刀，變爲萬家生佛。這個劇本並存了兩種對立的思想，作者先從佛家的五戒四空之出世思想爲出發，而以化兵爲工以興實業的民主思想爲歸結。這種矛盾思想之社會背景，是以『五卅』後土著產業階級與封建勢力相攜手爲前提。

十四年度五十部出品中，可歸類爲「愛情片」的約佔五分之三强。過去倫理與戀愛的糾葛故事在這些影片固然還留下一些地位（如誰是母親寫大姐被誘失節爲夫家所逐，其妹代姐受過存其名節；花好月圓寫一少年的婚事爲後母所格，幸賴其父出面玉成之）可是主要的却換上戀愛本身的糾葛之素描。許多作者開始提示了自由戀愛之至上主義與拜金主義的矛盾；有些作者又消極地說自由戀愛並不是一條平坦的路。情海風波和情絃變音記兩劇都寫一對私訂婚約的男女爲第三者的財富所間離，經過許多波折才成眷屬，餘如愛情的玩物與眞愛等等都屬於這一類。可憐的閨女和失足恨寫少女誤解自由爲拆白所乘，秋聲淚影，妾之罪等片屬於這一類。許多劇本的主人公都變成感傷的，頹廢的青年，他們的苦悶生活的結癥始終繫在綜合了新舊戀愛見解於一身之迷茫而無所適從的態度上。過去「愛情片」所習見的「大團圓」的結局已經漸漸消散，許多主人公的可悲的際遇空留下無限的遺恨，如南華夢（寫一少女從父命與愛人決絕另嫁，其夫死於姦殺案後又無意與少年再續前緣，只好逃入空門以

避糾葛，)人面桃花(寫少年格於父命不能與女結合，後兩人雖復遇亦只能悵惘失之，)不堪回首(寫少年與富女結婚，終爲所逐，無顏回家見其荊裙舊好。)這一種的作品，都隨時表現出一些小有產者沒有勇氣突破戀愛的傳統觀念，退而暗自傷神之悽迷的悲劇。

在這一些大同小異的戀愛故事當中，女俠李飛飛是率直的擬古主義之最初的一部電影。它記述了一段「父母之命，媒妁之言」的姻緣爲一登徒子所離間，後來經女俠的抱不平的手重續了他倆的赤繩。劇中的主人公連模棱的態度都不能保持，現在居然有景向「五四」以前的宿命論的婚制之意了。此外這個劇本還帶來擬古主義的作劇手法。希臘的戲劇家在無法處理劇情的糾葛的時候，往往引出一個萬能的神來出主意，這裏女俠李飛飛也是用女俠這神仙一般的闖入者來解除男女主人公的姻緣的膜隔的。這部作品與立地成佛產生於同一的社會思潮的逆潮裏，同時也是兩年後武俠電影巨流的先導，這些待後再說。

「五卅」運動產生了革命的文學，但一方面帝國主義與其土著的助手之

顯明的勾結對社會生活的影響也是很大的，十五年間土著電影反映此種現象的也較別的藝術部門爲多。

這一年中中國影壇約有七十餘部出品，計一月份有一串珍珠（長城）、公平之門（公平）、佳期（五友）、秋扇怨（友聯）、新人的家庭（明星）、愛河潮（鑽石）、劍膽琴心（新大陸）；二月有五分鐘（聯合）、地獄天堂（大中國）、早生貴子（明星）、空谷蘭（仝上）；三月有上海花（國光）、夫妻之祕密（天一）、好寡婦（中華第一）、道義之交（神州）；四月有同居之愛（大中華百合）、守財奴（好友）、多情的女伶（明星）、情場怪人（朗華）、透明的上海（大中華百合）、傳家寶（上海）、僞君子（長城）；五月有母之心（國光）、好男兒（明星）、梁祝痛史（天一）；六月有小情人（明星）、上海三女子（新人）、四月薔薇處處開（明星）、呆中福（大中華百合）、將軍之女（太平洋）、難爲了妹妹（神州）；七月有上海之夜（神州）、白蛇傳（天一）、玉潔冰清（民新）、馬介甫（大中華百合）、倡門之子（友聯）、鄉姑娘（長城）、富人之女（明星）；

八月有殖邊外史（大中華百合）；九月有窗前足影（三星）、未婚妻（明星）、落魄驚魂（洋洋）、電影女明星（天一）、還金記（上海）、工人之妻（東方第一）；十月有兒孫福（大中華百合）、和平之神（民新）、她的痛苦（明星）、逃婚（大中國）、奇峯突出（華劇）、空門賢媳（新人）、可憐天下父母心（神州）；十一月有珍珠塔（天一）、一個小工人（明星）、半夜情人（大中國）、探親家（大中華百合）、小孝子（心明）、連環債（大中華百合）、蘆花餘恨（愛美）、小循環（鑽石）、血手（北方）、名教罪人（天南）；十二月有險姻緣（美美）、奪國寶（聯合）、孔雀東南飛（孔雀）、孟姜女（天一）、三年以後（民新）；此外還有關心公司的滑稽片雄媳婦、神仙棒、短片隱身衣、臨時公館、愛情的肥料以及英美煙公司影片部的三奇符、蝴蝶緣和滑稽短片一塊錢、心病專家、神僧、慢慢的跑、名利兩難等。

土著電影不特沒有從「五卅」運動裏汲取過進步的精神，而且連「社會片」的較積極的態度也很難保持下去，主要的只有明星公司一小部分出品維

持着殘局如小情人（寫棄婦改嫁後的「油瓶子」所受的不良待遇，同時反對閥閱之家的「門當戶對」的婚姻成見），一個小工人（以富於反抗性的姐和服從的妹的結局之不同，與貧兒和富兒的生活之差異作對照，做出勞資合作振興實業的結論）好男兒（寫革命青年殺除萬惡的軍閥，其女深明大義不念私讐而與結合）難為了妹妹（寫大盜出獄，其妹勸兄改過自新為小商人，而社會不予同情，卒至被誣而被鎗決）等片固然可以歸類於「社會片」，但作者已經有意無意地把這些思想移植到戀愛的故事裏面，有一部分作者又把一些社會問題披上花色的外衣，那就是用諷刺的手法寫寒士贅壻於富家而遭虐待之雄媳婦，和借怕老婆的笑話透露出封建的婦女對男性中心的家庭之「歇斯脫里」的反抗之馬介甫。

上年度流行過一些討論「遺產制」的電影多少是以社會的福利為前提，現在却又移轉到父母與子息之倫理關係間的抒情的紀述了。兒孫福和可憐天下父母心都是寫為子孫作馬牛的父母晚年無人贍養，暗示出小家庭制與孝道

的衝突；母之心又寫寡婦養子成人，不聽母諫而流於賭博墮落，至死始覺悟回頭。這種主題一方面是由於當時美國電影如慈母（*Over the Hill*）和吾兒今夜流浪何處（*Where is my Wandering boy to-night?*）的影響，一方面反映出那產生「五四」的小家庭制與「非孝」等個人主義思想之社會改造運動，到現在不特沒有相應地完成，而且日趨腐爛了。父母和兒子們都爲此種矛盾所苦，終於懺悔的感情牽引他們復和，這樣，就在「社會片」的範圍內產生了所謂「倫理片」。」此外還有過兩部從反面去接觸這問題的影片，那就是諷刺閥閱之家老而無子的操切情形之早生貴子，及寫富孀收養妓子爲嗣，長而品行兼優之倡門之子。

在「愛情片」一方面，一部分作者喜用貧與富之間的戀愛是否有結果的題材。他們的結論不很一致，因爲這要取決於同處在「第三身內」內的有產者是有否勇氣打破閥閱之見，而貧人方面是否也有爭自由平等之決心。空谷蘭（寫貴介公子與貧女婚，女不嫻貴婦習，而爲一黠女所乘，終至仳離而去，黠女欲除其子以絕夫念貧女挺身出衞，遂與少年和好如初，）良心的復活（寫婢女爲貴

公子所亂，被逐流入平康，復受誣入獄，少年傾其家拯之出）玉潔冰清（寫少年抗父命拒富女婚，另戀貧女，富女本有心人，遂資助少年與貧女結合）等片給我們不少的鼓勵，但鄉姑娘（寫一對貧苦的情侶因誤會而轉愛豪富，後俱爲所棄，復修好如初）未婚妻（寫少年心驚留學生涯，其未婚妻以私蓄供給男習於奢豪淫逸，女失意之餘，轉與誠樸少年訂婚）富人之女（寫富女玩弄男性，其夫本好青年，亦漸同化而趨下流，終奪其金，一去不再返）這一類影片却又告誡我們說戀愛的階級性是不能踰越的。此外，明朗而樂天的戀愛故事也很少看到，如苦樂鴛鴦（拿一對謹愼的情侶之幸福與一對誤解自由的夫妻之破裂做對照）這一類的作品，已經從「不自由，無寧死」之羅蘭夫人的豪語，變爲「自由，自由！天下幾多罪惡，假汝之名以行！」的讖語了。

「愛情片」之另一種形態就是暴露假借自由之名而行的種種罪惡。這裏所謂自由戀愛，差不多是成爲欺詐與誘略的變辭。許多作者喜歡選擇上海這豪華的都市來作這些不幸的故事之背景，於是如上海花（寫鄉女離其夫來滬與

紈袴子同居，後被鬻爲妓，女逃出，無顏歸見故夫）上海之夜（寫富翁之妾辨識奸人，盜其家財，翁及子出亡，幸賴警治之力，始復安家室），透明的上海（寫寡婦與小姑先後爲軍閥子所誘略，旋軍閥失敗，其子成瘋，小姑乃得與其前愛修好，上海三婦人（寫鄉女到滬流於墮落），探親家（寫鄉女入城爲都市少年誘略，幸少年知補過，卒成眷屬）連環債（寫三對夫妻都不滿於自己的對手，暗中互換鴛鴦譜，終於證明還是原來的對象好，）四月薔薇處處開（寫一拈花惹草的男子爲其妻用計馴服）等這許多影片都先後出版。差不多每個作者在分析每一種罪惡之構成的過程時，都反複介紹了都會之新的景色的陰影。當時大中華百合公司的出品可以說是此種風向的舵手。五光十色的歐美生活形態和習慣都被搬上銀幕。如王元龍先生所言：「我進了電影界，就竭力主張事事要從西方化，戰功，小廢主諸片，就是我主張的結果，到了透明的上海的時代，我漸漸看到完全西方化的不然……後來我獨力導演殖邊外史，在未曾開拍以前，對於服裝，佈景，風俗方面加了幾度考量，以爲要發揮中國原有的文化……可不料這部戲出來

之後，上海一部分營業的結果，竟大出我人所意料，於是知中國人的心理與目光已有變更。試看那社會上所謂「新異」的事物，莫不染有西方化者……』（我所以攝探親家，見探親家特刊，十五年十一月版）由此以觀，在當時影壇上曾經引過很大爭論的『歐化』問題，一方面也就是足以左右社會心理之一定的社會機構上的問題。

在當時的中國而言『歐化』可以有兩種說法：一是指承接着『五四』新文化運動的餘波，一是指在資本主義文化侵略下的半殖民地都市之畸形的潮流。土著的紳商最初必得從先進的資本主義國家學習進步的學術與思想，才得掙脫封建的羈絆站起來，在此種意義上，『歐化』是自强的武器。然而半殖民地的『歐化』運動必然是慢慢地隨着土著紳商轉移爲買辦化的過程，變成輭弱，終於爲大腹賈的享樂生活所同化。他們從工業裏抽出大批資本投到新的娛樂事業裏，廣大的小市民層被吸引成爲此種生活的附庸，急劇地撼動了他們一向拘謹的生活習慣與道德觀念。這些現象都反映在銀幕上：『年來滬上盛行交際

舞，大華，卡爾登（舞廳）乃生意興隆，中國影片爲應時計，競以跳舞加入」（陸潔先生作攝製透明的上海之經過，見該劇特刊，十五年三月）此外如『宴會必用西餐……宴會之餘，必開舞會……男子必穿西裝，凡一舉一動之間，一事一物之微，無不西洋是尙」（黃轉陶先生作攝製古裝片之我見，見電影雜誌十七年五月版。）這些新異而放縱的生活滲雜在不健全的兩性關係之間，使原來的兩性道德益形混亂，於是這一些小市民的矛盾的私生活便成爲「愛情片」之新的題材。

有些影片採取了同樣的題材，但提供了相反的結論。如三年以後（寫一個支持大家庭的少年爲都市的繁華所擄，以致闔家離散，後得其妻激勵，三年洗盡洋華，努力農事）道義之交（寫少年以家托其友遠行經商，其家人漸習奢華，其友乃止其供給，俾知自食其力，卒養成自立精神）一串珍珠（寫虛榮之少婦借得高價的珠鍊出遊，中途被竊，其夫挪用公款以爲償，事發入獄，始知儉樸）等出品，多拿繁囂的都市和平靜的農家來對照，暗示出「東方的精神文化，可以戰勝

西方之物質文明』（孫師毅先生作從回家以後到三年以後，見民新特刊三號，十五年十二月。）中國固有的崇儉與安分這一類的美德能夠引導我們走上歸眞返樸的路，這裏最主要的關鍵只在看我們能否臨崖勒馬，憬然覺悟。作者又把一切罪惡的構成視作個人主觀的操持，可以用主觀的從善之心把它消滅，因而認定『懺悔爲醫治良心之藥石，人生罪孽惟懺悔可以補救之』（良心的復活『總說明』見該劇特刊）許多不可收拾的社會底悲劇說是一兩劇中人的錯誤或惡行的結果，只要他們得到一個懺悔的機會便可以大團圓了。

擬古主義電影的比率也漲高了，約佔本年度出片額七分之一弱（卽十部上下。）如情場怪人寫兩對怨偶的隔膜與遺憾爲來去無蹤的怪老人所解除，奇峯突出寫一對愛侶爲土豪子所囚禁，有黑衣俠破牢救出，始得重圓，這些故事都似乎離開當時的實生活很遠。有些人想搬動宗教去維持道德秩序（如地獄天堂借用佛經上門達與摩那兄弟爭戀的故事點醒了一對爲女人而陷於鬩家不安的兄弟；）有些人又追逐美國『機關偵探片』的趣味（如還金記寫鄉少年

之愛侶爲匪徒所奪，女檢得盜贓逃出，與少年破盜穴，還金於故主，傳家寶，寫祖傳一錦盒無能啓者，族人皆覬覦，幾番盜奪，卒歸故主，得鑰啓之，僅爲一治家格言。）同時這中間還埋伏着一股日漸洶湧的潛流，不到一年便改變了土著電影原本的面目，那就是取材於「彈詞」的稗史電影，這些待下一章再述吧。

民國十五年是介於「五卅」運動與「國民革命」這兩大浪濤之間，土著電影的內容之混亂正反映出當時各社會層間之複雜的衝突。就我們既得的材料爲證，當時的電影離開了歷史的重心，只是表現了時代的苦悶之暗面。無論是倫理片的感慨，愛情片的奢豪，以至於擬古電影之崛起，都可以看作那帶來「五四」思潮的產業階級對它的環境妥協的結果。

以上是民國十年到十五年（一九二一——二六年）間的土著電影的概略，我們稱之爲繁盛期我們說這個時期的主要作品有時事片，社會片，愛情片，戰爭片，倫理片等類，大概不致有大錯吧。

(四)土著電影中落期

筆者將擬古的『愛情片』留到這裏討論，因為它是過去的愛情片之質底演變，同時又是產生『稗史片』之直接的因子。

『稗史片』的盛行，除了一定的社會背景外，還有極重要之營業上的原因。

到民國十五年為止全國共有一百五十六座影院（上海佔四十座）而各中心都市的影院又多半歸外商的連環影院網所管轄（如上海的雷瑪斯與赫思伯 *HertzbergEnterPrise*；華南的英商明達公司，華北的英商平安公司，希臘商天昇公司，俄商 *Alexieff-Donotello & Co.*，等）土著片商受着很痛苦的牽制，直至十四年雷瑪斯回國之際，才由張長福等以十萬元資本轉租其連環影院，設立中央影戲公司。十五年中國片商又援引美國製片公司聯合發行之例，由明星、上海、大中華百合、神州、民新各公司組織六合影片營業公司，除了統制國內市場的供應，並溝通海外的貿易

「中國之製片公司向來重視南洋華僑之趨向，以為攝片之標準……此在製片公司亦有不得已之苦衷國內連年戰爭，民生憔悴攝片成本，純恃國內殊不足以維持，不得不靠南洋銷路以資挹注……自時裝夾古裝之白蛇傳在南洋賣錢後，彈詞小說遂入銀幕，珍珠塔三笑等片續出不已」（周劍雲先生作中國影片之前途見電影月報九期）天一公司的梁祝痛史在南洋的賣座紀錄，亦勝當時任何影片（見江蘇省實業誌電影部）這樣天一公司便直接在南洋設立營業部，儼然與國內的六合公司相對峙。

在南洋羣島國片所及的範圍是英屬的新加坡、怡保、芙蓉、吉隆坡、仰光、荷屬的爪哇，暹羅之曼谷，法屬的安南，美屬的菲律賓、檀香山，這些事實上都是歐美影業的遠東市場之一要部，其影業與影院業都具備了殖民地企業的屬性，中國電影在南洋之流行，頗得力於當地的廣大的電影網，而為萬千的華僑觀衆所支持。如十六年曹仲淵先生所作的爪哇通信所言『南洋羣島之電影事業向極發達。蓋華僑之旅居此者，消遣之地絕少……顧所演以歐美影片為多，自上海各影片

公司勃興以來，華僑趨之若鶩，蓋華僑旅居國外，愛國思想畸形膨脹，故每逢開演國產影片時，生意輒倍平日……」（原載申報，轉錄自中華影業年鑑）但中國影業在南洋的發展，又同時為當地之宗主的帝國主義的行政所限制。如當地的片商所發表的談話云：「凡中國影片之進口者，除有傷風俗，誨淫誨盜之類及有政治宣傳者一概不許通過外，其經審查許可登岸者，則須納值百抽十二之稅。至片之價格，以估價表為標準，即一米突之影片須納稅五角半……」（見十六年新聞報載潘毅華先生稿，轉錄上揭書。）這些縛束國片在當地發展之條例不特有經濟意義，同時包藏文化侵略的野心，為帝國主義縛束各當地華僑企業之一貫政策的枝櫱。華僑切身感著種種壓迫，一向竭誠資助國內的政治建設，以期對帝國主義得到自由平等，愛護祖國的文化以及於電影，然而華僑亦只能在對帝國主義的殖民地文化政策有利的條件下接觸祖國的電影。例如友聯公司的「倡門之子」原本對於越界築路，不平等條約，及五卅慘案等皆略有發揮，乃得南洋新加坡經理書，謂不能擔保此風險，萬不可攝入影片，致干咎戾」（徐碧波先

生作國產影片之悲觀與補救見友聯特刊二期，十五年四月。）又「某片在南洋映演，凡在三人以上之集會數場戲均被剪去……其最大理由謂係煽惑人心」（谷劍塵先生作國片與南洋華僑見明星特刊十六號，十五年九月。）這種例子舉不勝舉。一方面大多數華僑的生活狀況亦決定了其對國片的需求。據統計，華僑中百分之七十强爲小商人、苦力與傭農（如橡膠及林墾業等），依舊過着中世紀式的被剝削生活，保持着强固的鄉土觀念與先代的生活習慣，他們的世界觀不很進步。因此，稗史片這一類封建意味的作品之所以能在南洋各地盛行一時，不僅因爲它能夠滿足大部分下層華僑的鄉土觀念，同時也因爲它並不違悖帝國主義對殖民地之奴化教育的原則。

上面說過，稗史片取材之第一個泉源是彈詞。從清代嘉道以後到現在，是彈詞的極盛時代。與流行於當時閥閱之家的崑曲相比，彈詞是更普遍的民間娛樂。如梁祝痛史、白蛇傳、珍珠塔、孟姜女這一類民間傳說，百年來爲每一個掌故者的想像與口才所潤飾，已經成民間文學之一富源。彈詞比崑曲略富於自由而野生

的氣味，我們可以從裏面體味到一些平民藝術家對於封建的兩性道德存着若干消極的懷疑。他們本於由衷的同情把每對主人公的情愛寫得異常的生動而誠懇，但它的結局亦正如希臘悲劇的公式一樣，不能不打擊這種宗法社會下的自由的結合，至少要把它合法化以期求全於固有道德的尊嚴。如梁山伯和祝英台因不願就「父母之命」的婚姻而殉情（梁祝痛史）；熱情的精靈白素貞被埋葬在雷峯塔下（白蛇傳）方卿與翠娥私訂終身之橫受岳母阻挫（珍珠塔；）孟姜女爲未婚夫死於徭役而自殺於長城（孟姜女）；每一對自由的靈魂都爲封建社會的陰影所窒死——但死後都能夠獲得超脫。於是我們在銀幕上看見一對蝴蝶從梁祝的墓穴裏飛出來，看見白素貞與許仙刼滿同登仙籍，也看見孟姜女與萬杞良的靈魂冉冉相遇於雲端——最後自然我們也看見落拓書生中狀元，奉旨完姻這種歌功頌德的正面描寫（珍珠塔。）現實的生活本來便不盡滿意，因是上面的三個故事都把現實解釋爲「永生」生活之附庸，而且是死後極樂世界之一次先行的苦難的序曲。梁祝化蝶的神話是這樣地優悠而美麗，

許白仙去說是「塵緣已滿，應返仙籍，」孟萬魂合亦因為「生死之障隔已除」（見該兩劇特刊，）這些宗教式的解說不僅在內容方面是一種痲醉，在電影的形象上亦是一種動人的美術。我們從當時所慣用的平鋪直逃的「編輯法」(*Montage*)看來，這些畫面之丰美的影像影響當時一班幼稚觀衆的程度，是可以想見的。彈調的故事本為最多數的觀衆所熟知，他們都想重溫過去的想像，這樣，稗史片便替土著影商帶來大批的婦孺觀衆。

稗史片雖大盛於民國十六年春，但其醞釀的先聲却起於十四年末。

最初，稗史片被認為對萎靡的愛情片的一種革命，如包天笑先生所論：「中國而欲電影事業之發達，必不恃現時之所謂男女明星者扭扭揑揑之愛情影片而有所發展，必由歷史影片以光大之……」（歷史影片之討論，見明星特刊六期，十四年十一月）因為「戲劇上最與人以興奮之感情者，不外英雄與美人，而吾歷史上之英雄美人何限也」（仝上刊，九期。）仝年十二月出版的女俠李飛飛就是此種論調的實踐。梁祝痛史這幾部影片雖說是稗史的移譯，但劇中人

物大體還是現代化了的（卽所謂『時裝片』）祇有神仙這一類角色才穿着古裝出現。至十六年，稗史片的呼聲又進一步開展爲所謂『古裝片』運動，與前此流行的一般『時裝片』各樹一幟，兩方面變成積不相容。『古裝片』運動的口號是『反歐化』所謂歐化電影似乎是概指一般『時裝片』。這種現象一方面實起於幾年來所謂『時裝電影』題材的枯竭。如故陳趾青先生所論：『一般時裝劇，在觀衆方面似乎有點看膩了。時裝劇裏所描寫的東西，又不外乎寫愛情、寫強盜惡霸等等千篇一律的東西，並沒有眞眞指示人生驚天驚地的故事……至於攝製古裝影劇，並不是要把列祖列宗的崇功高德表張出來，也不是要把那些書獃子定下的不三不四的教條，來向我們宣傳一番，實在要把那些古人可悲可歌的故事，奮鬥而戰勝困難的異蹟，純樸而又堅誠的溫情，介紹給現在中國的民衆，使他們在這種不死不活的生活中，掀起一重向生的路上去的大波浪……』（論攝製古裝影片，見神州特刊六號，十六年四月。）

『古裝片』運動最初的目的，恰如民十一文壇上『整理國故』的工作一

樣，未嘗不想用實驗主義的態度去翻譯歷史。同時也想從一些可歌可泣的故事當中發揮東方固有的精神文明，與國片的歐化影響相對立，建立起中國電影之民族的格調。當時美國國家第一影片公司陸續出版了中古及近古的國劇，宣揚「大亞美利加」的精神。於是我們的製片家也希望自己「能夠照樣有古裝戲，使得一般拿黃天霸等人就當作我們祖宗中間的大好老的子孫們，能夠改一改向來的觀念，不致於儘去豔羨別人。更進一步，我們也可以把它送到外國去賣弄賣弄，使得那班向來不甚了解我們的，知道我們也自有神武英豪的民族性」（陳趾青先生對於攝製古裝影片之意見，見神州特刊二期。）

如是古裝片是藉口於當時土著電影的歐化形式，以否定其內容爲終極的目的，這裏便發生了站在什麼立場去整理歷史的素材的問題。起先一部分作者應用過五四思想的觀點（實驗主義，）但很快地便爲殘餘的封建勢力所篡奪。這是使古裝片的任務完全變質了的矛盾。上面說過，無原則之歐化摹做是資本主義國家對中國文化侵略之一特徵的形態，而當地的封建勢力對於侵入其勢

力範圍的歐美文明起初是暫時受了挫折，後來重新得勢時便站在國粹主義的立場上採取反攻的陣勢。他們不僅反對當時土著電影所習見的模彷歐美的生活方式，不滿於小市民所過的放縱生活，而且把爲此種生活的先容之「五四」新思潮運動也當作西方文明而反對。這樣，古裝片又流爲無條件的泥古。一方面擬古思想對帝國主義的奴化教育亦是有利的。因此，從反對歐化所引起的古裝片運動不僅是封建勢力澎脹的象徵，而且是戰後帝國主義之再侵略的勝利之結果。

在技術的觀點看，古裝片可以說胚胎於平劇。自梅蘭芳主演春香鬧學以後，首先誘導了稗史片換上古裝的，大概要算十五年夏開心公司與上海新舞台合辦的「連環戲」—（即在平劇的場面中穿插數幕電影外景，以補舞台佈景之不及，係取法於日本）凌波仙子與紅玫瑰了（根據徐卓呆先生作我辦影戲公司失敗談見電影月報二號十七年。）其次是英美烟公司製片部西人强生導演的三奇符本是神怪的古裝片，「他們的所謂古裝也者，不過是從舊戲班中借來的

行頭……他們的目的，至多不過等於攝非洲土民的跳舞而已」（見何心冷先生作銀幕漫話五六頁，天津出版）從此我們可以證實古裝電影不特不與帝國主義的文化侵略衝突，而且他們也準備去推動這波瀾。

到十六年初，中國舊有的著名的稗史小說都次第被搬上銀幕，是古裝片的全盛時代，大中華百合公司的美人計一出，便成爲這一運動的帥旗。在審美的觀點上，這片子得過很高的評價，消除了平劇之因襲的影響。全劇的編製，裝置，以至於演技，都經過周謹的考古和美化的敲推。如該劇美術主任張光宇先生言：「古代的裝束寬大而滯重，演員之動作須隨衣紋的美觀而上下之，步履宜遲，勿將身體搖擺，服裝上之圖案，須輕重勻和」（攝製古裝片與新藝術，見美人計特刊。）在這些宏大的野心下，全劇攝製至一年之久，投資達十五萬元——這在當時是一個空前的紀錄，隨後又陸續有神州公司的賣油郎獨佔花魁女，長城公司的八美圖，孔雀與復旦兩公司的紅樓夢（後者半採用時裝，）民新公司的西廂記，天一公司的三笑姻緣，國光公司的豹子頭林冲，明星公司與大中國公司互爭鳳儀

亭（取材於三國誌）攝製之優先機會，結果爲後者捷足先成；上海公司也在西遊記以後出版了楊貴妃。當時這些重要的公司出品的傾向可以說完全是一致的。稗史中許多熟悉的『英雄與美人』應着一般批評家的希望，在觀衆面前復活。一部分作者企圖在西廂記，花魁女的故事當中發現那衝破了宗法的藩籬之自由的精神，一方面又有人闡揚一些稗史小說所習見的女性對男性無條件的隸屬之婦道，如入美圖和紅樓夢等，不是將多妻主義這反時代的婚嫦安放在最動人的最詭辯的形式裏呢？

稗史片內這一種戀愛觀念是從統一的封建的世界觀內出發，自然它也用同樣的原則去解說一切社會的，以及倫理的關係。例如美人計一片，便被當時一部分批評家目爲完善的道德範本除開了英雄與美人的風誕韻事以外，它還像褒貶善惡的，一部春秋一樣推許了孔明的忠，孫權的孝，孫夫人的節，趙雲的義……

在十六年後期，繼古裝的稗史片而興的有武俠電影和神怪電影，現在先從前者談起

說稗史片是愛情片之一型，那末武俠片也可以說當時的社會電影，它是與國民革命的發展和變質相並而行。當時的文藝曾經反覆提到革命與戀愛孰重的問題，而武俠片也儼然以革命自勵，宣佈了各種各色的愛情片已上末路。如當時的影評家所說『言情片細膩風流……其輕浮邪蕩之舉動，弱志短氣之情，於強盛之國，承平之世尙無病，若於我病夫之國，正臥薪嘗膽之時，再以言情短志，斯乃益促我病夫之國人致於不治矣。是故非武俠之片，不足以鼓其勇；非勇敢之事實，不能增其氣也』（鄢先生作說武俠片紅蝴蝶，見友聯特刊）又如『要喚起民衆的革命思想，沒有再比用義俠的故事做興奮劑能收切實的功效了』（見全刊病夫先生文。）武俠片之社會思想產生於前代的農民與手工藝者對於封建統治之不滿如周素雅先生在論武俠劇一文中，便有『憫俠盜之所爲有益於弱小平民而反不容於社會，嘆社會上之爲官爲吏者徒知魚肉平民反不如一草莽俠盜，憤一般土豪劣紳地痞惡匪諸般擾害於地方不知有彼俠盜在，足以掃除一切，藉寒宵小之心』（見友聯特刊五期，十六年八月）等語。從此知道武俠片

是提倡用個人英雄主義的反抗去澄清腐敗的官僚政治。俠客們殺除了某一汚吏土豪（封建領主）爲地方除害以後，不是飄然引退，便是又鞠躬盡瘁地捧出另一位英明的領主來。他們淸除了若干封建吏治的汚點，其終鵠是希望整個封建體系更爲健全，因此，其社會思想的本質是封建的改良主義。他們也有捍衛封建的德性的義務。『在這狂瀾既倒的世界挽回一些禮義廉恥……這是俠盜的行爲』（姚嘯秋先生作從現代社會說電影，見前刊）『或者這個俠盜不能自天而降，但是我希望總有這麼的一天，並且這種責任是應該電影界去担負的。我再敢說一句大胆的話，電影界應該請幾個俠盜到人間來吧』（同上。）從此我們又可以體味到武俠片僅是擬古的文化運動中之一種無可奈何的幻想。

武俠片之繁盛，曾經受過美國電影的影響，亦爲不容否認的事。當時美國的武俠神怪片應以范朋克爲代表，而范氏做過中國『影迷』心目中的英雄，亦是事實。范氏的作品如俠盜羅賓漢（一九二四）月宮寶盒（一九二五）黑海盜（一九二六）原取法於德國的古典電影（如一九二三的斬龍遇仙記，*Nibel-*

ungen Saga 等）而偏重於李羅爾（*M. Leloir*）之豐富的考古知識以成范氏的古裝電影輒投資數百萬，爲當時美國影業上金融資本的集中化之一倒影，我們拿此種現象與土著影業相較，頗覺有一點相同。中國製片家也想從小資本經營跑上鉅量投資的路，其中明星公司與大中華百合公司各憑過去營業上所佔的較優勢，起而競爭甚烈。美人計一片就是最初的探路石，它的藝術上與營業上的成功吸引了大批的古裝的稗史片之仿製者。此後大中華百合出版的王氏四俠和銀槍盜，不僅從技術的立場上是范氏的三劍客或黑海盜的模仿，而且在經濟意義上也相當於當時美國大小片商間的商戰。

與武俠片並稱的，有神怪片。神怪電影最初是從電影表現的可能性中產生出來，卽是應着攝製技術之新奇的試驗而出現的。中國神怪電影的開端，亦正如法國喬治・梅里厄斯（*G. Méliès*）所作的滑稽幻想片流行於一八九五——一九〇〇年間一樣，開始於競用攝製詭術（*trick*）製作神怪滑稽片的民國十五年。開心公司與英美烟公司製片部的大部分出品便是這類影片的代表，如隱身衣，

神仙棒，千里眼，活動銀箱，神僧，名利兩難等都是運用電影手法的奇蹟（如「倒攝」「慢攝」「複攝」等）做成許多新鮮的笑料。時裝的稗史片也滲入過神怪的穿插，（如白蛇傳裏，白素貞幻化爲蛇，以及飛鉢捕蛇各段）。十六年一月，在古裝的稗史片的洪濤才產生了第一部純粹的神怪片，上海公司的盤絲洞。直至十七年，差不多每部武俠片都染上濃重的神怪色彩，把前者的性質完全改變了。大體上說神怪電影很少單獨發展過，而且其發展是若斷若續的，它曾與稗史片合流，也曾與武俠片合流。

我們說過電影詭術的發明是技術問題，但『怎樣去運用這種技術』却是當時片商的商業眼光和作者的世界觀及創作手法的問題，因而電影之技術的發明仍然不能不與社會的、文化的一定發展相一致。當時新的技術底優越性已經完全適應了擬古文化中各種反科學的思想，它把神道、迷信等邪說活躍地形象化。技術發明之這一種反進步的應用，必然使本來貧弱的土著電影之思想內容更加頹敗，我們可以舉神怪片與武俠片的關係來證明我們說過武俠片有相

對的積極性，它槪念的地寫過對土豪汚吏的鬥爭。但神怪的武俠片却違遣一點都不能保持，它把對某一封建領主的反抗移轉到武術團體與「宗派」之間的私鬥；即使勉强說這些私鬥包含着若干鋤暴安良的意義，但它又把鬥爭的重心放置「神力」或「奇跡」之上。於是，神怪的武俠片在脫離眞實性這一點上同時離開了封建的改良主義，流爲痲醉民衆的邪說。

中國武俠神怪片的興旺是和當時其他的文化部門相一致，同時又是相互影響的。就小說方面說，鴛鴦蝴蝶派的出版物的銷路大半武俠神怪小說所替代，不肖生的九集江湖奇俠傳，陸士諤的血滴子、紅俠，姚民哀的散篇等重版至十次。各大報的長篇連載多用武俠小說，如顧明道荒江女俠在新聞報連刊幾及一年。許多石印小字的武俠小說被翻印爲鉛版。舞台上也競演俠義故事，如上海丹桂第一台上演的紅蝴蝶與十三妹，賣座歷數月不衰。

以年代爲先後，我們依次地把神怪的稗史片，武俠片，神怪的武俠片之主要的作品談一談。

在十六年初掀演稗史小說的浪潮中，西遊記也是極受重視之一本，除了上海公司的盤絲洞而外，天一公司的金錢豹、女兒國和明星公司的車遲國唐僧鬥法亦取材於是。上海公司當初有將全書分作十集攝製的計劃，他們的營業宣傳說西遊記蘊藏無限的東方哲理。所謂哲理，自然是指以「心猿」之七十二變爲象徵的佛學的詭辨論，事實上也就是反覆賣弄攝製詭術的最好機會。而且爲豬八戒所象徵的色慾，又可以隨時帶來色情的場面，盤絲洞如是，金錢豹、女兒國亦如是。特別是以象徵「七情」之妖豔的七蜘精爲餌誘，盤絲洞營業的收穫亦最大。車遲國是寫佛教與道教論爭的寓言，側重大規模的角技和「鬥法」，這部影片第一次招致了大批的「臨時演員」（本人多爲洋車夫）到鏡頭之前，是值得記下的史事。明星公司繼此而成的洛陽橋，亦是以佛教因果說爲骨榦的稗史片，全劇是在觀世音幻化爲美女，代狀元募化以成橋工這地方點題。這段民間故事把封建的吏治下的徭役與暴斂，解釋爲神的奇蹟。神怪的稗史片之究極的發展必然流爲純粹的宗教（佛教）電影，這待以後再說。

我們說過女俠李飛飛是武俠電影的先容，但它是屬愛情片之一類。十六年一月明星公司出版的無名英雄也是寫一個書香公子邂逅一個賣解女，終於賴她父女之力得復私仇。把社會的職責看得比愛情還高的，事實上要推王氏四俠等片了。當時明星公司沒有出過第二部武俠片（主因是適當的演員不多，如無名英雄是請張慧冲客串的，）而大中華百合公司便乘着爲稗史片盟主之餘勇，以經營美人計的同樣精力去製作王氏四俠，如王元龍先生所記：「我們想使這部片偉大到萬分，就佈景一項，已幾佔遍了全公司之玻璃棚及攝影場空地了……不是我說句大話，王氏四俠出世，頗轟動一時，上海各影片公司都爲之一震」（自我入影界以來見廿二年三月份星廣州出版）王氏四俠的構思是深深地受了當時全國民衆踴躍參加革命的熱情之影響，它以對蒙古酋長的暴政之反抗摹擬反帝的社會運動，這些可以從作者反複將俠客的英雄行動與廣大的羣衆行動相匯合之點看出。劇中的偉大而活躍的羣衆場面給劇本之陳舊的題材添上新的意味，爲以後的武俠片難得看見的盛景。在技術上它也得過頗高的評價；

它最先彷用了歐美影片的移動攝影術(*Dolly Shot*)，雖說它的設備僅是一部普通的洋事。

武俠電影又在一種新的解說之下接觸國民革命的精神，那就是十六年冬以銀星雜誌爲中心之羅曼・羅蘭(*R. Roland*)的『新英雄主義』的介紹。在論文上，他們說過：『我們極力鼓吹新英雄主義，就是和國民革命呼起「打倒帝國主義」一樣，在字面上雖然不同，在意義上却是一致』（盧夢殊先生作電影與革命見星火論文集）。新英雄主義是羅蘭之人道主義的世界觀的產物，他主張打起博愛與眞理的旗，向命運，向虛僞進而向不良的環境挑戰。他尊崇裴多芬，托爾斯泰，密勒等巨人的堅毅大勇的精神，把個人的英雄氣分之究極的發展視爲人生問題與社會問題之整個解決的契機。這種潑剌的革命底憬憧頗與當時一般小資產的智識份子，的心理相暗合，同時其人道主義的氣息也不損傷他們的苟安心理。他們說『電影要接觸平民的疾苦』（孫師毅先生作往下層的影劇，見銀星一期），希望大家『在英雄事業的靈感下集合起來』（見盧氏新英雄

主義的影劇，）但他們沒有什麼實踐的著跡。假使我們把以新英雄主義爲標榜的一剪仇和大俠甘鳳池等片與流行的武俠片比較，我們找不出什麼本質上的差異——所謂英雄的事業不過是私仇的報復或忠耿的皂隸之效勞而已。

在武俠片的取材上通常用以表率英雄主義的反抗精神的，是『流氓。』這種傾向一方面是范朋克的『俠盜』影片的模擬，一方面是追循着近百年來流氓集團參加中國的社會運動（卽所謂『會匪』如三合會，哥老會等）之許多可歌可泣的遺跡。他們有時候很勇敢地起來反抗封建領主的苛政，然而因爲他們根本不與生產勞動發生關係，沒有組織的能力，幹到一半便不知如何收場。如華劇與友聯公司先後出版兩部的山東響馬中的畢雨雲，無名英雄與銀鎗盜中的江湖老人，綠林紅粉（民新出品）的女盜，小劍客（上海出品）的盧鬢花，大俠白毛腿（天一出品）的白毛腿，都是些俠盜。他們施行『刼富濟貧』式的社會救濟，他們代平民解除苛捐雜稅的負担（如王氏四俠寫農民無力完糧，小劍客寫常將軍徵收『窮人稅』）他們剪除當地的地痞惡匪（如山東響馬寫俠

賊大破長明寺盜窟，王氏四俠寫四俠殺除酋長，）而結果他們不是洗手自新，不問世俗（如無名英雄與銀槍盜），便是受撫招安食祿報主（如山東響馬與小劍客）流氓集團本是『烏合之衆，』其個人的野心看得比大衆的福利爲大，所以也最容易變節爲封建的改良主義之適當的榛櫟。

武俠電影之另一種體裁便是以巾幗英雄爲主人翁的影片。此種趨勢又是國民革命中高漲的婦女運動的影響。這一類劇本在取材上分走兩條路：一是近代女權主義之誇張的畫像，一是重溫過去稗史中所見的女性之傑出的典型。前者有明星公司出版的黑衣女俠，女偵探，俠女救夫人諸片。特別是黑衣女俠，它把『辛亥革命』中爲秋瑾女俠等所代表的女性參政精神，暗示出女子在目前的社會運動中所處的地位，同時也再搬出民二前後文明戲所慣用的『革命戀愛大團圓』的公式。後者的出品有取材於十三妹大破能仁寺之五集兒女英雄，四集紅蝴蝶（以上友聯出品，）五女復仇，木蘭從軍（民新出品，）關東大俠（月明，）這些女主人翁都能夠進而捍衛家國，退而爲閫內嫻淑的妻女。如兒女英雄

和五女復仇寫女兒發奮為父母報仇，木蘭從軍寫弱女代父應從兵役，紅蝴蝶寫女俠親率官兵擒捕惡匪的兄長等，作者總是有意無意地把封建女性之矯健的體魄視作「新奇」的趣味，或拿傳統的男性道德的觀念去讚頌她們的作為。這些女英雄們並沒有因此打開了女權的出路，她們最多不過是爬到封建社會的男性獄囚所居的地面而已。

十七年六月明星公司出版的火燒紅蓮寺成為武俠片退入迷信與邪說的界石（即神怪的武俠片）初集的紅蓮寺原是寫賢明的官吏，卜文正，私訪民間疾苦所經過的厄難與惡鬥，和以後天一出品乾隆皇遊江南和施公案同為武俠片之另一形態，即賴俠士與皂隸之協力共樹植賢明的吏治。繼此出版的大俠復仇記寫張汶祥刺馬心儀，又是一段反汚吏的故事。大俠復仇記與紅蓮寺同為不肖生所著的江湖奇俠傳中之一節原作者的用心是想借賢吏私訪作引線以開展近百年來中國武術源流之神奇的掌故與傳說，把整個故事的重心移到層出不窮的「宗派」之間的武術，劍術以至巫術的角鬥。書中寫「崐崙派」與「崆

峒派」的世仇與私鬥，依稀反映出手工業社會的『行會』之間的競爭與敵視，各宗派的徒弟制及其對於祖傳技藝之神祕的看法，也完全是手工藝者的觀點。從第二集起，銀幕上的紅蓮寺就開始運用電影技術的成果去誇張劍術，巫術的神祕性，雖然在貧弱的技術設備中也竭力模彷歐美電影之繁雜的詭術（如用威廉氏複製法『William Process』去表現分身用『卡通畫』表示鬥劍等。）由於片中神怪場面的意外的號召力，以後三年之間連續出版了十八集，共約二十餘萬尺，而明星當局還有準備出版三十六集的雄心。該片導演張石川先生有言：「我要是知道火燒紅蓮寺這樣的得觀衆歡迎，在火燒紅蓮寺的紅蓮寺，我便不使它在第二集裏便燒完了，最低限度也要叫他延長到若干集以後再燒了」（姜白谷先生作中國影業過去現在與將來，見伶星二週年號。）

紅蓮寺不僅改變了土著電影的取材（內容）同時，在體裁（形式）上也留下劃時代的影響。首先是連集長片（serial）接二連三的在市場出現，如天一公司前後九集的乾隆皇遊江南，友聯公司的長及十集的荒江女俠五集以內的

影片總在十種上下。本來連集長片是美國初期偵探片通用的粗糙的形式，同時也是中國明清兩代的「章回小說」之陳舊的創作手法。代長片而興之緊湊的「正片」體裁（從六千尺到一萬尺之間），其意義正相當於短篇小說與獨幕劇在近代文學史上所帶來的革命。當時中國電影體裁的擬古，是和其內容的擬古的傾向相一致的。連集的武俠長片襲取了流行的武俠小說之章回體裁的「懸疑手法」（*suspense*）每集的結尾總先埋伏好一個無可挽救的難關或「頂點」（*Climax*），一集繼一集地抓住了廣大觀衆的好奇心，於是便做成了一種有效的營業方略。火燒紅蓮寺的收入引起了許多片商的羨慕，接着火燒百花台（天一），火燒平陽城（昌明），火燒九龍山（滬光），火燒九曲樓（友聯）這一大批彷作的影片便充斥於市場，就中居然有些新公司就靠這些出品以奠定基業的。

在這種迷信與邪說的空氣當中，還夾着一股神怪的稗片電影的支流，那就是純粹以神道的傳說爲內容的宗教片，如民新的觀音得道與天一的唐明皇遊

地獄等便是屬於此類。它寫貴爲一國的公主如何敝屣尊榮，受盡磨難，終於成爲普渡蒼生之眞的救主；它又從一個帝皇的眼裏搬出地獄裏之恐怖的景象，去闡明佛教之因果報應的觀念。於是電影流爲「讚揚佛化」之最鋒利的武器。廣大的觀衆漸漸離開了土著電影，同時一部分善男善女和婦孺觀衆却又深深地爲銀幕上的神跡所攝住了。

以上是民十六，十七兩年之間之稗史，武俠，神怪電影。除了少數的例外，這些差不多都是古裝片。它在這兩年間土著電影的產額上佔着壓倒的優勢，但這並不是說當時時裝片的活動已經完全死滅了。我們提過明星公司的稗史武俠的作品較少，在十六年初的古裝片的狂瀾中，起初它是和民新公司等同取旁觀者的態度，因此，我們也不能把這一部分史實漏去。

十六年明星公司共有十五部出品（愛情與黃金，無名英雄，爲親犧牲，梅花落，掛名的夫妻，二八佳人，田七郎，眞假千金，血淚碑，湖邊春夢，女書記，俠鳳奇緣，山東馬永貞，北平楊貴妃，車遲國，武俠與神怪片僅佔三部，其餘是因習的愛情，社會

片。如女書記寫女子職業之被摧殘，二八佳人鼓吹婢女解放的思想，掛名的夫妻暴露指腹爲婚的陋習，血淚碑寫一對姊妹爲禮教的家庭所毒殺，這些作品大體沒有離開過我們在前章所論到的範圍。只有湖邊春夢一劇是寫一個失戀的藝術家的瘋狂心理，可視爲法國弗洛特（Freud）的心理學說在土著電影裏最先的介紹。梅花落是空谷蘭型的影片的續作，與十七年出版的白雲塔同取材於情節曲折的長篇改譯小說，這些故事從頭到尾都在搬弄詭奇的情節來挑撥觀衆的趣味，而沒有一件出奇的事，不是處理得很有根據而近情理。如宋癡萍先生所言：『白雲塔事跡，非吾國社會所能有……然掇拾而聯綴之，便謂竟有其事可也。吾但求其悅吾目耳，何心膠柱鼓瑟爲？』（見我心目中的白雲塔，電影月報二期。）這些可以視作中國『善構劇』（*Well-made-Play*）的源流，成爲明星公司歷來重視之一種營業方略。

此外，當時民新公司的出品也自有其獨特的格調，它帶着濃重的智識份子的氣息。如天涯歌女、海角詩人、復活的玫瑰諸劇，寫的都是作家、畫家、女伶、詩人等

這一派藝人的戀愛生活（如天涯歌女寫編劇家與歌女戀愛爲富豪所破壞；海角詩人寫詩人離開都市的富女愛上海濱的打樵姑娘；復活的玫瑰寫畫家之愛侶從指腹的婚約另嫁，婚後女自戕以求脫離，卒如初願重修舊好，）其所包含的藝術情趣可視爲浪漫主義的文藝運動的影響。海角詩人裏的詩人，赤脚散髮，舉着螺殼的酒杯痛飲而狂歌道「我離開墮落的文明，回向自然的懷抱；恢復內心的自由，拋却一切的俗務」（見該劇字幕，）這是和十三年浪漫主義的理論家（如創造社的論調）並無二致。它對都市的物質的文明提出反抗，暗示東方的精神文明一定要佔勝利（曹錫先生作海角詩人思想之背景，見該劇特刊，）這又和以前出版的三年以後一劇的出發點相同的。作者在這劇本裏尋求徹底的解脫，於是把當時偉大的社會運動也當作俗務似的拋却了。

國民革命軍克服了土著影業中心的上海（十六年三月二十日）及其往後節節的勝利，在武俠神怪片的熱浪中帶入一段潑剌的插曲，那便是戰爭電影之流行

革命後第一部戰爭片，民新公司的「和平之神」，便在是年十月出版，它以爲「戰爭之起，多起於軍閥間之私人意氣，以地盤爲單位，」而可以諒解消除之。這個劇本並沒有抓到以「北伐」戰爭消滅軍閥戰爭的時代精神，和過去的反戰片一樣把和平的基礎建立於軍閥之良心的懺悔。這中間隔了一年多，直至全國局勢大定以後，戰爭片始普遍。十七年秋，雲南都督唐繼堯與上海朗華公司合議製作洪憲之戰，搬演民四蔡鍔及其本人等在雲南起義反對袁世凱稱帝之「護國之役」的故事。在雲南響應了北伐運動以後不到一年，唐氏竟肯不憚煩勞犧牲色相以襄助這部「歷史戰爭鉅片」之完成，其用心不僅要爲自己過去參預肇造民國的居功留下一個備忘錄，並且在當時還懷有某種政治的野心。但這部影片未及完成，唐氏便中途逝世，因此並沒得到如初料的影響。

北伐戰爭產生了幾部紀錄影片，引起過極大的轟動：一是民新公司的革命軍海陸空大戰記，包括了整個北伐運動中許多有價值的史蹟，自十三年孫中山先生誓師韶關起，中經九江南潯徐州等處大規模的戰役直至十六年北伐完成

為止都有紀載;其餘有第四集團軍指揮白崇禧與大中華百合公司合作的北伐完成記及三民公司的革命軍戰史。此外,民新公司又利用一部分戰爭新聞片穿插一段戀愛故事,出版了一部戰地情天。

「北伐」原為打倒軍閥制度之一種實踐,這種鬥爭原蘊藏着劇烈的反封建的爆發力。當時一部分戰爭片在採用「北伐」為全劇的引線這一點上多少反應了當時反封建運動的脈搏,特別是大中華百合公司出版的戰血情花,鐵蹄下,白鼠和明星公司的奮鬥的婚姻這幾部戲。如王元龍先生的自述所記,當時「革命軍已佔據了平津,正在這高唱打倒軍閥的當兒,我這部應社會需要的戰血情花產生了」(見自我入影界以來。)戰血情花寫父子同愛上一個女子,結果是兒子投身革命以求解脫。鐵蹄下和白鼠是王氏從軍出發攝北伐完成記的期間編擬的劇本,前者寫洋車夫與賣報女這一對貧苦的兄妹在軍閥統治的鐵蹄下備受壓迫,幸賴北伐的勝利以免於死亡;後者是寫俠客反抗軍閥暴政之個人英雄的雄心,而終於得革命軍的響應始得貫徹。奮鬥的婚姻寫革命青年與

軍閥女相愛奮鬥至革命成功後卒締良緣。除了戰血情花以外這三部影片同樣是把國民軍的來臨利用爲編劇之「懸疑手法」的伏筆，每個主人公都被綁上法場爲軍閥的鎗所瞄準，而終於以國民軍猝然的出現引入大團圓之路。這種浪漫的革命喜劇的創作手法固然不免陳舊，但是它的急流一般的有力的效果也不能一筆抹煞」

許多小公司模彷着此種趨勢，不過在他們的出品表內還只是站着次要的地位（主要的依舊是武俠神怪片，）其較著者有友聯公司的戰海英魂，滬光公司的重見天日，敵血情花，復旦公司的戰海精忠，南北統一，明星公司在不久以後也出版了一部戰地小英雄，但國民革命的反封建的精神，在這裏已經成爲淡薄的遠景。

我們現在已經看到古裝片與時裝片對峙的大勢了，我們想再從經濟的見地上去觀察它的動靜。

我們說過梁祝痛史的羸利是稗史片風行之一主因，美人計與王氏四俠之

營業上的成功是意味着大公司對小公司之經濟的傾軋之勝利。明星公司自空谷蘭賺錢起（在上海中央戲院連映二星期，每日觀衆輒在千人上，）差不多每年都出版一部長逾二十本的「眷構劇，」但自十七年起，明星的營業却倚重於火燒紅蓮寺。十六年上海各製片公司受時局的影響，經濟上頗形支絀，而明星公司十七年份的營業却突現景象，這實在不能不視紅蓮寺的賣座爲主因之一，試以下表爲證：

（年份）	（收入）	（支出）	（盈餘）	（虧蝕）	（附註）
民國十五年	二一二、三五六・九一	一五五、〇〇一・九二	五七、三五四・九九		十三年十一月至十五年二月共計一年〇四月
民國十六年	二四九、九三〇・三二	二六八、九五八・七四		一九、〇二八・四二	
民國十七年	四三一、八四四・六二	三八三、七五一・〇三	四七、三九三・五八		十六年三月至十七年六月共計一年半
民國十八年	三六六、五六二・七七	三三一、〇五六・九九	三五、五〇五・七八		
民國十九年	五五一、八二〇・九七	五三六、四〇五・〇三	一五、四一五・九三		

——明星股東會報告冊，錄自歌女紅牡丹特刊。

大中華百合公司的古裝的稗史、武俠片和明星公司的神怪片之旺盛的號召力引發了各公司之瘋狂似的競爭和彷造，潛伏下今後土著影業崩壞的矛盾。最初古裝片被看作鉅量投資的商品，一切服裝佈置都得經過一番特殊的設計，但同時它也可以變爲偷工減料之小資本的經營。中國歷代的文物服裝素來沒有經過有系統的整理，因此一部分片商開始把舊劇所習用的服裝「行頭」盡可能的搬到銀幕以省費用（這是英美煙公司影片部最初製古裝片的故智。）當時除了二三大公司的出品做過較嚴密的考據工作外，其後許多小公司做作的古裝片多借用戲班裏的「戲裝」來湊數。武俠片往往沒有註明正確的年代，服裝的問題更容易解決，於是在小公司之間流行一種所謂「特裝」，即歐洲中世紀的騎士裝束與中國明清的武士裝束的混合物（這自然又是范朋克的影響。）同時武俠片用到精美彫琢的「內景」的機會較小，他們可以盡量利用「外景」與陽光這一類天然的富源，因而也可以減低技術設備這一筆經常的開支。是以，以投資的數量而言，武俠神怪片之粗製濫造式的生產及其利穫，反而

造成許多小公司抬頭的良機，而且還繼續刺激了新公司的成立。

十七年夏就是許多新公司先後紛起的時期，如丹明，滬光，華揚，海濱，皇后，及一部分脫離明星公司的職員所組織的昌明公司，都是以神怪，武俠片行揭幕禮。在這一陣波濤裏，同時又發現一種新的資本底單位，那就是個人獨資公司的盛行，如錫藩公司，（楊）耐梅公司，（張）慧冲公司，（任）雨田公司，（張）惠民公司及十八年王元龍兄弟籌備的三龍公司。他們多是武俠電影中之傑出的演員，熟練的人材，從雇員的地位一變而爲直接從事生產的業主；他們採用一些較大公司之『協業』生產更爲有利的『家庭手工業』的生產方式製作了許多影片，往往一個人兼任了編劇，導演，主演，洗印，發行等許多工作。這種小規模的公司的繁興，不是土著電影擴漲而是其萎縮（分裂）的現象。他們的成本低廉的出品奪去了大公司出品的銷路。大公司方面爲着圖存起見也推翻『協業』生產的舊基，把雇員劃分若干小組，改行『包工出品制』（如有一個時期大中華百合公司曾規定每片包價三千伍百元，見十八年五月五日上海大羅賓漢

報）以減輕每片的成本。由於兩方面之劇烈的競爭與傾軋，終於造成一年後土著電影大衰的局面。

這時候在大公司方面，大中華百合公司出版了清宮祕史、荒唐劍客、三雄奪美、火窟鋼刀、奇俠救國記、王氏三雄、續王氏四俠；天一公司出版了乾隆皇下江南、拳大王、無敵英雄、混世魔王、雙雄鬥劍、江洋大盜、血滴子、荒村女俠；明星公司除了連集紅蓮寺外出版了小英雄劉進，長城公司出版了妖光俠影、魚叉怪俠等等。小公司的出品有惠民公司的火裏英雄、航空大俠，新人公司的小劍客、勇孝子，錫藩公司的玫瑰黨，新中國公司的綠林叛徒，牡丹公司的黑猩，皇后公司的江東大俠，華劇公司的俠影摹形，友聯公司的連集荒江女俠和兒女俠雄、紅俠、虎口餘生，大東公司的古國人妖、風流女伶，復旦公司的七劍十三俠，雨田公司的山劍仇，瑞田公司的鐵血英雄，海濱公司的美人刼等等。

筆者爲手邊的材料所限，僅能掛一漏萬地舉出一部分神怪武俠片的片名也沒有將每部出品作個別介紹的能力在這澗湃的狂濤裏，筆者祇能概略地舉

出幾種流行於當時的出品之危險的現象：第一就是把全劇的重心放置在長贅而單調的『打武』場面裏，『在一部影片中，打的部分佔有十之七八』（見姜白谷先生前揭文），這種現象首先取消了劇本內容之思維的價值。當時一部分導演差不多都養成一種不用『分幕劇本』（*Continuity*）的習慣。其次就是一部分公司利用『子片』(*positive*)替代『母片』(*negative*)以作表現的『介體』(*Medium*)因爲普通『子片』的價格總比『母片』便宜兩倍半。這樣又貶低了電影之藝術的價值。許多毫無經驗或修養的人們担當了技術的工作，層出不窮的偸工減料的方法被應用着。於是土著電影之文化的，技術的水準慘落至無可收拾。

這樣古裝片的號召力便大不如前，片商也就因簡就陋地用參雜的時裝去湊數。一方面他們也感着影片取材的枯竭，進而在武俠，神怪片的傳統內找出一種推陳出新的樣式，於是時裝的偵探片便出現。

一般地說來，偵探片是初期電影之一樣式。民十前後，美國偵探片風行於中

國，而土著電影也有彷作（紅粉骷髏。）讀者記得初期電影是以「動」和「速，力」見長，當時由聶克．溫脫（Nick Winter）所主演的偵探短片就是跳跟打撲之劇烈運動的紀錄，（如周瘦鵑先生云：「其人機警如狡兔，毒所謂行動活潑者惟聶有之」見說偵探影片，電影雜誌一期，十一年。）其後柯南．道爾（Canon Doyle）的福爾摩斯偵探案亦次第搬上銀幕（如佛國寶「The Sign of Four」等，）「福氏探案以理論見長或從事於手紋走印之間，以暇豫態度出之，以視聶克．溫脫之跳跟奔突，判然各異」（仝上。）這種差異可以看作電影底品質的進步。這些偵探片不免過度舖張了科學化的盜竊方法，終與各地電影檢查的治安條例抵觸而被禁（如當時的臨城火車刦案便被認爲偵探片誨盜的結果，）接着柯南．道爾的作品大規模地被翻譯過來，中國的作者也創造一位霍桑大偵探，當時便是以大東書局出版的偵探世界月刊爲中心，造成了偵探小說的全盛時代。許多新劇取材於偵探小說，卽使舊劇也借「機關佈景」來號召。這些都是偵探電影的光容，但偵探片之所以能夠在神怪與武俠片的顛連中

再起是因爲它提供了新的影像以綜合這兩方面的特長它保存武俠片之特徵的「打武」場面，同時還利用了畫景的技巧設計出一些機關佈景，在神怪片的舊基上加進了一些似是而非的科學的見解它介紹了許多神出鬼沒的人物，而結果又證明他是像我們一類的凡人它用現代人的「詭辯」(*Sophistication*)把一切動人的空想合理化了。

十七年秋大中華百合公司出版的就是我大概可算是偵探片的鞠始。就是我原取材於陳冷血移譯西籍的偵探小說火裏罪人，經新舞台改編爲新劇以「火燒眞洋樓」一幕偉大佈景爲號召，賣座頗盛一時，故事是寫一個老偵探的兒子被誣行兇，後來才發現正兇却是老人所信賴之一助手偵探。與此同時出版的有明星公司的女偵探，這部影片一方面也是巾幗英雄式的女俠片的變相，寫一富家女賴其機智把家產從大盜的手裏奪回。從這些作品裏可以看出偵探片之特徵的「編輯法，」作者在每一故事的自然發展上往往故意漏去必要的說明和交代，攏佈下懸疑，直至結尾的時候才用「追述」的手法站在當事人或第

三身的地位重加解剖這種手法可以說是偵探小說的遺產，如我們所知，福爾摩斯的偵探小說就用借用他的助手——華生——之有利的地位佈置並解除全案的迷局的。

十八年六中華百合公司連續出版了珍珠冠、誰是盜、五五號偵探等幾部偵探片，珍珠冠是有名的法國偵探小說亞森羅賓案之一的賊公爵的改譯。亞森羅賓是刼富濟貧的劇盜，相當於中國的俠客，亞氏固然是流氓的反抗精神之一擬人，但他處處存着與市民階級的德性避免衝突的戒心。如珍珠冠寫亞氏最後退還所盜的珠寶，以換取一位美人的愛情，因爲以過人的機智去追求愛情而不及財貨，不特無損於道德的尊嚴，且亦屬光榮的韻事。誰是盜是寫一個女盜犧牲自己的幸福去玉成別人的戀愛，當時在偵探的主題下安揷一些曲折的戀愛故事之影片也漸漸多起來，如五五號偵探等都屬於這一類。

過後直接移譯歐美偵探小說又有天一公司的福爾摩斯和亞森羅賓（十九年）等片。小公司方面多亦逐末而起，如復旦、友聯、月明等公司的出品表內可

以找出許多這一類的劇本。當時有一部分片商爲着要顧及出品之通俗而不悖國情，便又改向本國的霍桑偵探案裏找材料，如慧冲公司的中國第一大偵探等是。這一類影片若斷若續拖延到九一八前後，這些讓我們在下一章裏再述。

偵探片並沒有像初期的武俠神怪片一樣爲土著電影的營業開闢一景氣的局面，論其技術上的造就，亦不過是後者之同一水準上的產物。大多數的觀衆信仰外國電影，美國影片在中國市場上佔着壓倒的優勢。自十八年（一九二九）二月上海夏令配克戲院第一次介紹美國有聲電影到中國來（是三張R.C.A. 的短片飛行將軍「Captain Swagger」，海軍救國「Annapolis」，浪漫女伶「Show Folk」）一般小市民觀衆便像殘葉似的爲聲片的「新奇」所掃去。國內大城市的第一流戲院拒國片於門外，或苛刻地壓低其實價，大部分片商只好指望內地及南洋市場爲唯一的出路。土著影業之經濟的基礎益形動搖。所謂大公司也逼着要走上僱工減料之一途，忍痛貶低售價與小公司互爭買主，同時片商們爲求投資的安全及加速資金的循環，又不得不仰息於南洋影院商人的鼻

息下（按國片輸入南洋素用「賣拷貝」辦法，由影院商出一定欵目——當時約二千至一千元之間——買斷該片在某境內的開映權，普通可賣英屬、荷屬、暹羅等地數「拷貝」所得往往超過當時一片的成本。）而且，南洋的影院商人爲求得更豐厚的利潤，或直接投資到小公司裏，或用先期墊欵的辦法以換取各種優越權利，進而取得出品之監製者的地位。影院商及其經紀人便儼然成爲操縱土著影業之眞實的主人。

大小公司之間的傾軋的結果，便在十八年七月瓦解了四年來爲國片聯合發行的總樞之六合影片營業公司。六合公司解散後，其隸屬下中央公司的連環影院的局勢亦隨而改變。如上海、大中華百合等公司脫離了六合，隨着中央公司也改由長城、暨南、海濱、金龍、新中國、大東、金獅等小公司供給影片。由於這一個營業統制的機樞之分裂，各公司益漸陷入營業混戰之局。如當時大中華百合出版的續王氏四俠，在上海方面居然有找不到影院開映之嘆（見王元龍先生自我入影界以來。）一部出品的收入往往慘落在成本以下，許多公司被逼着要停頓。

一度爲國片盟主的大中華百合公司也漸漸不能支持。長城公司也有停業的宣告，民新公司自熱血男兒以後便沒有工作。天一公司端賴在南洋英屬各地之海星公司的連環影院的收入勉強支持，能夠繼續經常出片的只有明星公司等數家而已。

武俠，神怪片的流毒深入於民間，到此時開始引起了當局對於電影檢查的工作之注意。自十八年九月起各地的戲曲電影審查會都奉命撤消，改由內政部與教育部統一負責（見仝月廿五日申報。）仝年十月二十九日，教育部在徵求影片資料的通令中又提到「本國近來所製各片，頗有帶歷史神怪色彩者：提倡迷信神權者有之，侈談禮教古道者亦有之，相習成風，幾背文字藝術進化原理，其仝於教育奚有稗益？本部正擬通盤計劃，訂立國產影片出品標準」（見當日申報）

以上是民國十五年到十九年間的土著電影的史略，我們名之爲中落期。稗史，武俠，神怪，偵探這幾種影片是這時期中的產物，要打散這種中世紀「黑暗時

代」似的滯重的空氣，人間之清新而自由的理想才會復甦。

(五) 土著電影復興期

從十九年起，土著電影之新的生機已經慢慢地在重濁的濕澤上發芽了。

明星公司在火燒紅蓮寺以外，一方面還沒有放棄時裝電影的陣地這一部分出品有些固然是受了武俠，偵探的潮流所影響（如強盜孝子寫貧兒從神僧習武藝成行刼以贍其母，勇士救美記寫一退伍軍官仗義行俠，救一良家女脫出火坑，窗上人影寫三角戀愛間的一對手用謀殺女主人公的罪名陷害一勝利者，及三箭之愛等）但也有些作品已經侵入現代人之生活的幅緣。在過去「善構劇」的系統裏產生過兩部愛情片，碎琴樓和桃花湖，其編製上之修整的格局比諸當時混雜的調子是進了一步的。其餘如爸爸愛媽媽，黃金之路，浪漫女子，娼門賢母，銀幕豔史等片，都是都市生活之各種切斷面的素描，這裏面有驚心事業無暇體貼愛妻的工業家（爸爸愛媽媽）有經營投機事業而一時枯榮頓易的商

人（黃金之路，）有矜持掙惜終至空負青春的少女（浪漫女子，）有操賤業以供女兒入學的妓女，也有爲闊少所供養的女明星。直至二十年紅蓮寺被禁以後，時裝片發展的最大障礙已經移去了。

但，土著電影復興的契機是要在其發展過程中的內部矛盾裏去找。

當時土著影業之經濟的轉機，是從美國影業家放棄了默片而專事有聲電影的生產這一契機裏醞釀起來。

表面上看來，有聲電影的發明是純粹的技術進步，但實際上這些發明是在解決一九二六年前後美國影業的澗漲和生產過剩的矛盾之目標下完成。有聲電影縮小了國際市場的範圍，同時，初期的歌舞聲片在藝術的評價上反不如默片，這些意見早爲明眼人所洞見，是以在一九二八前後，許多影業落後的國家都認定這是擺脫荷萊塢的支配之最好的機會。如當時一位英國的製片家發表談話：「美片的退步，不向攝製無聲影片路上走，那是英國影片的機會到了。我們快些收買紐約不開演有聲影片的戲院。將來美國的無聲電影一定供不應求，那時

英片的需要，正可趁着機會呢……」（見十八年一月號新銀星。）在這過渡時代，歐洲影業得着充分的自由發展，積漸培養好自一九三一年始向荷萊塢挑戰的實力。

當時中國電影亦處於這種暫時有利的地位。自然我們不會忘記可歌可泣（*Singing Fool*）爵士歌王（*King of Jazz*）等片風靡一時，而且大都會中第一流的影院都競裝有聲設備，但大部分影院失去了默片供應之最大的源流，這也是事實。試以美國商業部在一九三〇（卽十九年）九月所發表的美片在遠東銷路的報告書為證：當時聲片輸入中國者共一・六四八・五〇四尺，（五〇・二%）而默片有一・六一〇・二二五尺；（四九・八%）聲片影院四〇家，而默片影院達一九三家，總共二三三家（根據世界與中國二卷三期所載美國影片在遠東的銷路。）聲片的輸入較默片多出數千尺，但默片影院卻比聲片影院多至一五三座。又據二十一年八月一日中國電影檢查委員會公報，二十年份美國檢定的正片總額為八二三種，共一・六五五・六四〇尺，其中聲片輸入的比

率已昇到六五・六%,而默片又落到三四・四%。這一年中間,中國的製片公司祇好翻出歷年來新舊出品共四二八種(一・一七〇・三二〇尺)去供應大批默片影院的需要全國市場內美片與國片之供應的比率是五四%對三八・一%(以尺數爲根據,)其餘七・九%爲歐洲影片。在四二八種國片當中聲片僅佔六部(一・四%,)而默片却佔百分之九八・六。這些數字就是土著電影復興運動的本質之最準確的說明。

同時,一九三〇年美國所採用提高金價的政策在這次復興運動中也有過積極的作用『金貴銀賤』的現象是以用銀國家爲犧牲去解救帝國主義國家的經濟危機,其結果對於土著影業的影響就是輸入的製片原料的價格飛漲不已。單就『母片』和『子片』而論,從前最低的售價每尺是八分和二分八厘,現在却已漲到二角二分和六分二厘了許多小公司之所以不得不改用『子片』以代『母片,』這也是主因之一,而且因此倒閉的亦復不少但在影院業方面,美片的租值也隨金價而漲,放映美片的贏利已較從前沒有把握,假使欲在此時添

裝有聲設備，則所費將有不抵收入之虞。因而一般影院業主頗有轉與本國製片公司合作之意。這樣，金貴銀賤的結果雖然使一部分小規模影商陷於週轉不靈，但在另一方面却爲整個土著影業的發展準備了很順利的路。以後土著影業積漸爲三數大公司所操縱之現象，其由來亦在於此。

聯華影業製片印刷公司就在這契機裏成立（十九年三月）。

從土著電影業之經濟學的觀點看來，聯華公司的成立正適應着這些歷史的條件。它是影院業與製片業之最初的聯合陣線，擁有華北電影公司管轄下二十餘家連環影院爲其後盾（根據金擊宇先生在華北公司紀念册所記，）又與上海的平安，揚子，香港的明達，中華娛樂，哈爾濱的松花，廣州的神州等影院公司取得聯絡（根據黃漪磋先生作國產影片的復興問題，見影戲雜誌十九年六月號；）同時在製片業方面，它先以民新公司爲根據地，續漸合併了大中華百合公司，上海影片公司，香港製片廠形成了一個實力雄厚之「卡提爾」（Cartel）集團。在該公司的創辦緣起上，他們對於土著影業當前的情勢作過如下的估量：「聲

片行世，美國不復製無聲片矣。至於有聲美片，則因語言關係，已證明僅能供通商口岸英美僑民及少數國人之需要。加以近來金價日昂，即一二影院放映有聲外片，已難圖利，其他影院勢非仍續映無聲片不可。惟此後無聲外片之來源已絕，不久將見影院界對於影片之缺乏，大起恐慌矣。同人等有鑒於時勢之需要，爰集合人材，聯絡影院……在滬，港，津各埠設立製片廠及印刷所，作大規模的組織」（見影戲雜誌十九年八月號）。這個新的組織在土著影業之頹殘的舊基上積極引起了資本的集中化，開始了影業內部每個經濟單位之間之合理化的統制。基於這些主觀和客觀條件相乘的答案，我們才能夠明白在十九年後國民經濟日漸衰微的頹運中，當作民族資本看的土著影業爲什麼會有單獨繁榮的可能。

在這一種新的經濟基礎之上，土著電影醞釀起一種與其相應的反封建運動。一部分比較進步的電影從業員開始和四五年來支配着中國電影之武俠神怪片的傳統苦鬥，他們自覺地判斷了武俠神怪電影是『自殺政策與文化退步』（見上揭國產影片的復興問題一文），假使不從『改革神怪迷信，兇惡打殺

之國片作風」(聯華之宗旨見影戲雜誌十九年八月號)着手，土著電影之經濟的，乃至於文化的進路不久便得中斷了。當時明星公司一部分時裝出品已經衝出擬古主義的門檻，他們用無批判的態度羅列了現代人生活的矛盾或都市生涯的情趣，而聯華公司的初期出品却從以反封建的立場去批判並克服此種矛盾的出發點做起。十九年夏出版的處女作故都春夢相當的暴露了官僚生活的積弊，它寫一個潦倒的塾師投身入宦海改其操行與貪污合流，旋因政變而舞弊案揭下獄在這裏作者用溫厚的但不妥協的態度寫出當時中國一般沒落的士大夫身份之共同的命運。繼此出版的野草閒花寫一個富家少年與一貧苦的賣花女的戀愛遭其父的反對，而這種打破閥閱媾婚觀念之積極精神，終於戰勝了以其父爲代表的傳統思想。從思想內容說野草閒花可以說是反映在初期愛情片中之「五四」精神的復甦。

在技術方面，野草閒花又開闢了土著有聲電影的嘗試期。

我們說過土著影業復興之一契機在於國產默片的自由發展的可能性，而

當時有聲電影在美國發達的現象是與其影業資本澎湃的現象相並而行。在理，中國聲片產生之經濟條件還沒有具備而且金價的高漲又使得製片公司與影院雙方改裝有聲設備更蒙不利。關於這問題，周劍雲先生提供過一部分實際的材料：「美國西電與國家無線電（*R.C.A.*）兩公司發明有聲電影，享有專利權。每一影片公司如欲攝製有聲影片，皆須先向西電或國家無線電兩公司付一筆代價，簽立合同，取得攝製權，再定一個名稱，如「慕維通」（*Movietone*），「米曲羅通」（*Metrotone*），「維泰風」（*Vitaphone*），「福託風」（*Photophone*）等以爲區別。各公司每一新片發行，並需提取若干版稅以爲酬報。西電與國家無線電不但對於各影片公司攝製有聲影片（分片上發音S「*ound-on-Film*」與蠟盤發音「*Sound-on-Disc*」兩種）有專利權，就是對於各影戲裝置的影片發音機也取包辦性質……我們（明星公司）最初也曾向西電公司問過，及至看了合同上所載的條件，不但先付一筆代價，無此經濟能力，就是每片所抽的版稅，也覺負擔不起……後來聽說日本某公司（日活或松竹）以五十萬美金購得東

方專利權，以後所製的有聲影片概須照抽版稅。中國某公司（筆者註：天一公司，見影戲生活七期二十年二月）也曾派人赴日接洽，他們開口就要先付八萬美金的代價，再談攝製費，並須把職演員帶到日本去，日人却不肯到中國來……從此大家都死了這條心，不敢攝製有聲電影』（歌女紅牡丹對於中國電影界的供獻及其影響，見該劇特刊）。但當時一部分製片商又深深地感到『一般的人們都以爲默片是落伍的了，尤其是智識階級的觀衆，既浸霪於有聲電影底觀聽，對於單純的默片未免減却多少興味，所以我們製片的計劃也有兩種：第一把默片配上音樂唱歌和眞聲；第二攝製舞台劇（平劇）的影片』（黃漪磋先生作國內的新影業，見影戲雜誌十九年十月號。）這樣，中國的製商片只能在小資本的規模以內採用普通的唱片蠟盤配上聲音聊以應付。一方面當時全國有聲電影院的數目僅佔影院總額百分之十七强（共四十座），單就上海一埠約佔半數以上，其餘普通影院多沿用『留聲擴大機』以作伴奏。蠟盤配音的影片既然可用原有的默片機件做基礎，同時在影院方面也不過附添一部分必要的機件（如調

節留聲機與放映機之一致速度的「機軸」）因此，在不牽動製片資本的全局之原則下，低廉的聲片不特不與以默片爲中心的土著影業相左，而且還可以利用一般市民觀衆不滿歐美聲片的方言的機會，侵入大都市中第一二流的影院裏，賣得較高的券價；退一步對於內地影院亦可以通行無阻。因此，在土著有聲電影的嘗試期中，蠟盤配音的影片成爲一種適合片商的利益之過渡時期的產物。

野草閒花是國產的蠟盤配音歌唱片之第一部。繼此而起的有友聯公司與大中華唱片廠合作的虞美人，他們本有將全片配上有聲對白的野心，但結果在公映時只保留了歌唱的部分。其後上海百代唱片公司從法國運到一具蠟盤錄音的聲片機械，明星公司用民衆公司名義出面與其合作歌女紅牡丹一片，關於該片的有聲對白部分。先後重錄至五次之多，耗費達十萬，歷時約六月，製成十八張蠟盤（每本戲一張），命名曰「白明風。」該項蠟盤可適用於任何影院，無論它裝的是西電式，華威式，惠勒式或百代式的機器。此片首次放映於上海新光大戲院，爲國產聲片侵入歐美聲片的地盤之始。民衆公司復賈其餘勇製成前後兩

集的如此天堂，片成後仍未能減免其錄音技術的缺點（如影像與聲音未能完全一致等）是時聯華公司亦以配音歌唱片銀漢雙星問世，居然也在從不演國片的上海南京大戲院裏做第一輪。

二十年五月，在中國蠟盤配音聲片洶湧的浪潮中，有新成立的華光公司首先從事於片上發音式的聲片的製作。該公司和日本發聲映畫社經理大町立契約，攝製機件由後者借用，職演員全體赴日工作，而錄音技術則另由美人亨利（K. Henry）出面負責。據云華商方面除應繳一切必要的費用（三萬元）而外，其出品的國外版權仍歸日商所有。此次合作的結果製成了雨過天青，其發聲部分之完善的成績，在營業上戰勝了許多國產蠟盤配音片。是時，一向以稗史神怪片獨佔英屬南洋之國片市場的天一公司（從民十四到民二十年不斷產生了五十三部稗史片），亦轉其視線於聲片，適有美國小規模的影商白立登（Leon Briilon）翿俄（Chao Hugo）等帶着片上發音的聲片機械來華，天一公司便乘機跟他們訂立合作的契約：關於技術方面，除了製片與攝影兩主任按工作日得

薪給而外，所有攝製聲片中應用的許多機件以及燈光設備，都歸他們供給，但屬租用性質。資本預算二十萬元，由雙方担任，出片之後，國外版權歸他們所有，而南洋及國內的版權却屬於天一方面，同時兩方對於對方所得的利益都有分享較低比率的「拆賬」的權利（根據邵醉翁先生天一公司攝製聲片之經過，見影戲生活二十期）。於是天一公司開始改編舞台劇歌女美姑娘爲歌場春色。時明星公司鑑於蠟盤配音片之技術上的失敗，特派洪深到美國考查聲片事業，當時美國聲片事業正積漸走上集中化的路，一般規模較小的公司深感轉週不靈之苦，洪氏遂與荷萊塢美色公司（*Multicolor Limited*）接洽，花十餘萬元的代價，得聲片機件，「美的顏色片」的中國使用權，暨燈光設備等，偕美商茄遜（*Harry Garson*，即西線無戰事的助理監製人），司密斯（*Jack Smith*，即五十年後之新世界之技巧攝影師）等十五人以歸，按照計劃，茄遜等預定在滬設立辦事處，使用此種機件招致中國演員攝製英語對白片，另成立東方太平洋製片公司，而一方面由明星公司與以工作上的便利。第一部出品本定名爲愛之競賽（*The Love*

Race at Soochow）寫蘇州二船夫爭戀一船娘，女父提議舉行賽船，勝者入選，）由李安爾・納菲爾斯導演並已錄用二十一位中國演員爲角色。旋美國美色公司中途發生變化，太平洋公司亦隨而陷於停頓。是時明星公司第一部片上發音影片（取名『四遷通』）舊時京華已經正式問世了（以上根據唐突先生作美人在中國創製影片，見銀幕週報四期二十年十月。）

聲片之技術的進步，在影業的經濟組織上，必然要引起對生產手段之擴大投資。我們說過土著影業的萌芽得力於歐美製片商的經營，它離不開半殖民地一般企業的屬性；聲片的生長自然也沒有法子可以擺脫這關係，所不同的就是現在土著影業的基礎已經較前爲強大化，同時一些在本國內被傾軋的不得志的美商底資力亦已削弱不少，由於營業的失利，他們或者希望從東方的『落後民族』中溉出『新奇』的題材去刺激『文明國家』觀衆的視聽（如茄遜）或者想在本國競爭圈外坐享那些『落後民族』中廣大觀衆的消費力（如白立登）。他們爲着要顧全電影之民族的形式以及避免其自身不充裕的資本

的弱點（通常，技術機件就是他們僅有的資本，）便不得不與土著製片家合作在這種情形下，土著製片家所有的不甚雄厚的資本已經可以勉强應付聲片事業的嘗試。如白立登與天一公司之技術的合作，其直接刺激土著聲片生長自不待言；即茄邇等與明星公司的合作，前者的出品並不以中國市場爲主標，因而暫時也可以免去與土著影業作正面衝突，（華光公司出雨過天青後便停頓，亦可視爲國產聲片無能獨立的佐證。）外商經營中國聲片事業自然抱着經濟與文化侵略的野心，不過同時也招致了當地該項事業的早熟。它是在美國聲片業的危機與土著影業的擴張之矛盾間生長起來。

在默片復興與聲片萌芽的一年間（民二十，）整個國產電影的取材與內容的調子顯得不很一致，可以視爲新舊思想的交替期。站在個人福利的立場以否定舊禮教的「五四」精神已經再成主幟（如寫小地主爲愛佃戶女而願犧牲家庭幸福的桃花泣血記，和爲着貫徹戀愛至上的理想，不惜撇開家族的反對，從宗法的倫常觀念解放出來的紅淚影等，）但若干作者對於能否本於此種精

神以創造新的幸福的問題却表示懷疑，他們都抱着一種幻滅以後的深思熟慮的態度。如根據波蘭羅琛女士的小說所作的戀愛與義務，它刻劃出一個服從父命嫁給她所不愛的丈夫的女子，中途再和她婚前的男友私奔的悲劇，他們這不體面的小家庭被排除於社會之外，他們的『自由競爭』的精神換不到一個卑微的小市民之最低限度的酬報，結果男的只好庾死，女的亦隨而自殺。歌女紅牡丹的作者也是用極大的同情去寫一個『教育受得太少，老戲唱得太多』的女伶終爲舊禮教之宿命論的犧牲者。同時，有一部分作者的態度又從消極而轉於遊離，他們在愛情片中重新強調倫常之間的恕道（如玉人永別和義雁情鴛寫青年們把友情和胞誼看重過於個人戀愛的得失；如雨過天青和愛慾之爭寫一些人魅力把自已從名利與色慾中自拔起來以恢復夫婦的情義；）或者，他們不滿於迷亂的情愛，進而歸罪於都會的不良環境，是產生兩性間的罪惡的淵藪（如如此天堂視舞場爲地獄，一個上海小姐寫一個大家庭的幸福爲妓女、舞女、男拆白等所破壞。）此外又有一些人把說部雜劇中的風誕韻事加上現代化的

衣冠，如取材於聊齋誌異的恒娘，以王金龍及妓女蘇三爲故事爲藍本的玉堂春，和改譯沙士比亞樂府之窩城二傑（*The two gentlemen of Verona*）的一剪梅等是。

在愛情片的窠臼以外，有較積極的社會意義的影片祇不過有三數部，就中自由魂和血花淚影是優秀的例子。這兩部影片同是寫在鐵蹄下的平民，爲求生存與自由，起來對帝制和軍閥搏鬥的悲壯劇，前者是以淸季三月二十九日廣州革命健兒撲攻兩廣督署的偉跡爲背景，後者是假托於國民革命前後。心痛開始接觸到工人失業的問題，它從個人的苦難與掙扎的地方落筆，終賴其自己的努力恢復了以前的職位。就數量上言，這一類片子反不及當時在沒落中的武俠、偵探片。當局雖然明令禁止過製作涉跡神怪的影片，然而許多小公司依舊在換湯不換藥的掩飾下工作着。誠如血花淚影的作者所言：「從這傳統的已腐朽的中國電影界裏欲求其急速的轉變，是最棘手的事」（吳村先生作小小的自白見影戲生活四三期。）事實上當時一些武俠，偵探片如古塔美人，龍珠，九死一生，玉

連環，三鏢客，江南燕，美人魂等等都依然在市場上佔有一部分勢力，直至一二八」事件爆發時，才爲敵軍的礮火所粉碎。

到此時爲止，明星，聯華，天一這三大公司在土著影業界內湊成鼎足峙立的新形勢——明星和天一都有獨攬聲片的霸權的野心，而聯華則始終不改變它重視默片的態度。在前兩者之間，天一公司對聲片的投資多用作流動資本，其循環的速度較高，其再生產的過程亦較速，不若明星公司的資金大半爲生產技術的投資所積壓。明星公司耗資約二十餘萬，一時頗感週轉不靈之苦，但天一公司只出不滿半數的代價却已能週轉裕如。是以天一公司初期的聲片營業實不難凌駕當時同業之上。聲片的散佈端賴聚集於大都市中的有聲影院，因而天一的出品不能不從一向以南洋與內地市場爲對象的武俠，稗史片的傳統裏退出，改向都市的小市民生活裏去找材料。此種劇本取材的轉勢似從天一最後的一部默片夫妻之間（寫一對幸福的夫妻爲都市的享樂生活所破壞）開始，經歌場春色而漸成「型」，如陸續出版的幾部出品寫一個農家子出身的書記與富家女相

愛的衝突；後來與一個在落難中結識的女工完成了「最後之愛，」如「芸蘭姑娘」抱着奮鬥精神脫離封建的夫家另與心愛的男友同居，但殘酷的社會始終不讓這對不合法的夫妻生存下去；如有夫之婦和一夜豪華寫兩個貧苦的少婦同時受了與其生活不相稱的虛榮的迷誘以致終身受累等等，我們看到的盡是一些抱着向上爬的熱望而自身實在是非常脆弱的小市民和小商人們的苦悶。

一方面明星公司自添置了比較完善的聲片的技術設備，便也訂出大作品計劃對聲片的覇業問鼎，這計劃的中心預定是前後六十四本的有聲有色的啼笑姻緣的製作。啼笑姻緣這說部是鴛鴦蝴蝶派文學的力作，在民二十前後曾經普遍地，深入地流行於紳商讀者以至於廣大的小市民層之間，作者有意無意地想用一種並不損及封建的兩性道德尊嚴的態度去和緩一個出身望族的闊少和地位卑微的封建女性之間的多角戀愛的矛盾。歷盡多少波節，闊少樊家樹終於與交際花何麗娜這一種門當戶對的對手結合，至於他以前的對手如沈鳳喜這掙扎於封建勢力下的窮歌女雖說是缺乏新銳的勇氣拒絕劉將軍的利誘，

然而在這種下層社會中還有關秀姑這麽一個深明大義毅然自拔的俠女，鋤奸踏死以玉成別人的戀愛。這種結局不特沒有冒瀆市民階級的戀愛觀所强調的「自由」與「神聖」，而且又表示出封建的婦德不是沒有可以給人仰止的地方。這種詭辨的「鬧劇」已經深印進廣大讀者的意念中，按理可以保證電影營業的勝利。可是在明星公司着手開拍以前，便爲着原作攝製權的爭執與大華影片興訟經年，以致該片的營業極受影響。除此連集長片外，明星聲片尚有舊時京華，銀星幸運，自由之花諸作。舊時京華用冷靜的態度寫出故都中赫顯一時的貴族在新生的市民階級面前積漸感到無可挽囘的沒落；銀星幸運則爲一着重歌舞雜耍之單純的聲片。從歌女紅牡丹，舊時京華，以至於六集的啼笑姻緣，明星的聲片底取材似乎一時對國粹主義引起一種新的偏好。就營業而論，這些作品反不如天一公司的側重於小市民層的苦悶描寫的聲片之能適應一般都市觀衆的需求。同時，啼笑姻緣訟案的宕延，及其預定的前後六集連續公映的計劃，使明星公司無暇再經營新的聲片，於是，國產聲片市場暫有爲天一壟斷之勢。在此青

黃不接之秋，明星公司爲緩和投資的積壓，重新分一部分力量去製默片。但在這方面，它又要周旋聯華公司這舊敵。這時候爲明星公司的窘局打開一條路的，不能不歸功於聲片自由之花。

正當國產聲片抬頭未久，「九·一八」與「一·二八」事件相繼爆發。這兩件事對於土著影業最直接的影響首先是東北電影市場的失落，其次是號稱中國好萊塢的上海部分的地被燬。許多在國片業上頗佔地位的小公司都設立於上海的閘北市，如上海、孤星、華劇、昌明、白虹、友聯、復旦等公司都完全在巷戰中被破壞，其餘設在租界區內倖免兵刼的三大公司亦深受打擊。同時，普遍於全國之戰時的經濟緊縮的現象也大大地降低電影市場的消費力。例如在戰前，上海共有五十三所電影院現則減爲四十六所，整個土著影業顯又陷於深刻的經濟危機之中。

此次事件的開展普遍地激發國人對民族解放運動的熱情，南洋的僑胞和內地的民衆都渴望知道此次戰事的眞相，他們對戰事新聞片發生了熱烈的要

求。當時處在戰時狀態下的各公司的經常工作已陷於停頓，在另一方面戰事新聞片的製作却蓬勃起來。如明星公司的十九路軍血戰，聯華公司之前後三集的十九路軍抗敵戰史與上海戰史，天一公司之上海浩刧記，强聲公司之十九路軍一兵士，惠民公司之十九路軍光榮史，亞細亞公司之上海抗敵血戰史，暨南公司之淞滬血等等。廿一年五月滬戰方止，一般製片公司積漸恢復經常的工作，開始競製以此次戰爭爲背景的「正片」如明星公司的聲片上海之戰，戰地歷險記，聯華公司的野玫瑰與共赴國難，天一公司的戰地二孤女等是。野玫瑰開攝在「一·二八」以前，其所寓的禦侮自救的思想僅是結局前一段挿曲，而作者最大的收獲反在他把一位爲爭婚姻的自由從家庭出走的「五四」時代的青年，引導到爭求民族的福利之集團主義的奮鬥裏去。作者本於他對未來的勝利之一種達觀的確信，在中國電影裏創造出一些劇中人的新典型——或如一般人說，他創造了一種新的風格。許多抱着美好的夢想的，充滿於朝氣的人物，雖然目前受着苦難，但始終感着爲人羣服務的喜悅而微笑，這種積極的精神給當時國片

不少健康的影響共赴國難和戰地二孤女同是警告青年們從美人醇酒的夢裏醒來，參加民族解放之戰。可是這些影片都在帝國主義的勢力圈被取締，如野玫瑰一片內寫參加義勇軍一節在香港公映時被剪，上海之戰，共赴國難，戰地二孤女等均被禁在上海租界內營業。仝年六月，「停戰協定」成立，中央宣傳部對於製作戰事影片亦有訓令規定，原文大意爲：「以後關於戰事及革命性之影片，均在禁攝之列……蓋當此戰事結束之際，政府正謀對外和平。且停戰協定業經簽字，不日將開圓桌會議，國際間充滿和平空氣。如一旦發現此種挑撥刺戟之影片，將影響和平進行，大背政府初衷……」等語。至是，國片取材的規範又不得不在顧全大局安危的苦心下盡力避免一切與率直的政治熱情之牽涉。

一部分作劇者重新選擇愛情片的一條路：有的站在戀愛至上主義的立場訴述一些重情的文藝青年殉難的故事（如故宮新怨與愛與死）有的用道義的觀點去評辨一些純樸的青年與迷浪的女子戀愛之得失（如粉紅色之夢或人道）有的用功利的見解去鼓勵青年們從愛的迷夢中醒覺（如可愛的仇敵

和戀愛與生命）另一些作者又從過去的史蹟中找出與當前的國難雙關之民族奮鬥的故事給觀衆一些興奮的回味：如以民四袁政府承認「廿一條件」及雲南首義，反對帝制的事蹟爲藍本的自由之花；如寫國民革命時代國民軍與民衆們聯合打倒北洋軍閥的續集故都春夢，和對地痞劣紳之英雄主義的打擊的火山情血；以及蘊藏着民衆自救之不撓精神的奮鬥與國魂之復活。

國人在此次戰爭中獲得之民族解放的一線希望眞好比是一股不能窒息的火燄，在這當中我們不能否認中國的電影從業員及與其有關的電影輿論也隨着普遍的醒覺而卒然邁進，進而相互合作的事實。自國片中落期始，各種電影刊物差不多完全淪爲歐美電影事載的地盤，難得看到一些關於國片的片段紀載不是用一筆抹煞或無端諛媚的商戰存心寫的。民十九以來國片品質的提高慢慢地重新得到輿論的擁護，到廿一年四月與六月之間，上海時報、晨報、時事新報、申報等俱增辦電影副刊，各種專門的電影書報亦層出不已。他們站在客觀的地位淸算了流行的作品的消極、頹廢的成分，一方面和從業員一起把過去粗糙

的形式主義的因襲移到以集體思想爲重心的新基上。從此，中國電影開始接近社會底現實與時代的需要。在中國文化界一向爲文藝、美術所獨攬的局面中電影中算到此時纔佔着一席地。

是年六月，有褚民誼等依照國際教育電影協會的組織在國內發起中國教育電影協會，其宗旨是把電影脫離牟利的目的，應用爲輔助社會教育的活動教材。一方面電影界本身也陸續出版了幾部優秀的作品，如都會的早晨（寫兄弟父子間的倫常關係已爲社會的集團關係所改變，青年們應該犧牲其個人或家族的幸福進而爲整個社會的福利奮鬥）天明（寫一個在都市中流落爲妓的鄉女捨身解救一位革命青年而犧牲自己）三個摩登女性（寫戀愛至上主義的破滅及以服務社會爲共同職志之新型的戀愛觀底確立）狂流（寫歷年來泛濫於中國的洪水之人事上的成因，及羣力的合作終能克服大自然之勝利，）城市之夜（寫一個純良而麻木的闊少年有一次發現自己的幸福是從別人的身上剝來的，終於與他父親決絕轉而爲受難的人們謀幸福）等作，都處理了前

此所未接觸過的現實的素材。作者們目擊着民族的苦難比「五四」前後險惡數倍，當時所標誇的個人主義之奮鬥的理想早已證明是破滅，只有集團的努力纔可以應付當前的大難。他們把羣力的實踐看作歷史演進的主體之這種新的出發點，是他們與過去的土著電影劃分開的界石。

在國片逐漸進步的漲潮中，同時發現土著影業卒然受外資襲擊的現象，我們試就上海事變後中國電影市場的轉勢中去考查其因果關係。

戰期中國片業所受的慘重的損失已經在前說過了，不滿十個未遭刼的製片公司都勉強靠戰事新聞片維持。有數個月之久國片斷了經常的供應，歐美聲片乘機兼佔了國片在市場中固有的地位。我們可舉出在這期間內大都市中聲片影院普遍地激增這一現象來作旁證。如在上海本地，戰前共有的五三所影院中聲片影院實佔半數（二七座，）戰後繼續營業的只有四十六所，而改裝有聲設備的却佔四十座——僅隔數月之久，聲片影院較原數增加達百分之二三。其他城市的增數雖不及上海高，但亦顯有進展。聲片影院普遍的增加大大地超過

當時國產聲片生長的速度進而與歐美聲片在國內市場所增殖的勢力相協調。但從另一方面看來，土著觀衆對國產聲片的要求，亦隨聲片影院的擴大，和歐美聲片的方言隔膜之未能解脫而愈感迫切。在此種關頭，美國的影業家看清了發育未全的土著聲片事業的生機已爲戰事所摧折，而多數觀衆又不盡滿意歐美的聲片，於是便籌劃在中國舉辦大規模的製片公司以圖壟斷土著影業，這就是廿一年七月中國第一有聲影片公司與聯合電影公司成立之主要的動因。

以拍拉蒙公司駐滬代表麥金台和前天一製片技師史密士等爲主幹的中國第一公司和聯合公司，各以二百五十萬與五十萬資金爲號召，從事於中國的製片業與影院業。他們計劃着攝製一些「純乎中國地方色彩與外片絕無競爭意味」的影片，連影院業在內，預算每年可得淨餘利益約一百萬元。就我們在前面所論過的幾次外資侵略而言，沒有一次像現在的計劃這樣周密而嚴重，因此馬上便引起了輿論界普遍的反對。同時，該兩公司的組織都未按照中國公司法的法定手續辦理，結果竟受上海社會局所取締。這次外資的侵略雖然沒有實現，

但反過來却在土著電影業內部引起自強的作用，國片的營業有暫時向榮之象。三數大規模的公司定下了擴大生產的計劃，而在戰時被燬的一部分小公司亦在新的組織之下乘機再起。到廿一年底爲止，全國的製片公司復增至三十四個，如明星、聯華、天一、月明、友聯、暨南、錫藩、大東、古代、瑞龍、惠民、快活林、青聯、春元、天眞、鏡海、福星、大中、亨生、天馬、孤星、中國第一、藝聯、大華、聯藝、南方、大星、天星、環球、國華、龍馬、聲光、吉星、聯邦等。

以上是民國十九年到廿一年（一九三〇——三二年）間的土著電影的概略，我們稱之爲復興期。據目前的情勢而言，每個讀者都可以看出廿二年是國片復興期的開展而不是它的結束，不過筆者雖有一點怯弱的信心記述下一些歷史的鴻跡，却不敢躐聽斷先寫下一些不一定準確的概念。筆者只能夠盡力把這三年來國片復興運動的諸特徵羅列起來。由於電影企業之合理化運動與聲片業的興起，由於上海事變中社會思潮的影響，中國電影之經濟的與文化水準纔得以從半封建的狀態中提高至『現代化』的地位。（留）